REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

NOVEMBRE 1975 : 8 F

N° 222

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 55,—	F. 70,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F 73,—	F. 83,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 8

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... F 12

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

31ᵉ Année — N° 222 NOVEMBRE 1975

Sommaire

Pages :

EDITORIAL

Répondant généreusement à notre sollicitation, J.-P. Febvre, professeur à l'Ecole Normale mixte de Bar-le-Duc, dont on lira avec le plus vif intérêt une étude (la première), prend la charge de traiter, dans notre Revue, et chaque mois, de la pédagogie de l'enseignement de la musique au niveau de l'enseignement. Voilà donc une heureuse nouvelle comblant une lacune, et de nature à pleinement satisfaire les nombreux instituteurs et institutrices, lesquels nous demandent souvent de les aider dans l'accomplissement de leur mission.

Mais J.-P. Febvre demande la coopération de tous les lecteurs intéressés. Par l'intermédiaire de « L'E.M. », lui écrire et lui poser des questions précises. Il répondra et renseignera dans nos colonnes.

Ne manquez pas de profiter de cette offre généreuse. Et au nom de tous, grand merci à J.-P. Febvre.

A. MUSSON

Roger COTTE

ORGANOLOGIE

La Flûte Traversière

a) Bibliographie

— Ouvrages anciens : ce sont essentiellement les nombreuses méthodes dont il est facile de se procurer des exemplaires en fac-similé (« reprints »), celles de J. HOTTETERRE (cf. *E.M.*, n° 215, février 1975) par exemple, voire dans des rééditions du XIXe siècle facilement accessibles chez les bouquinistes (celles de DEVIENNE, VANDER HAGEN, DE LUSSE, TÜLOU, etc.). Cf. également Th. BOEHM : *Die Flöte und das Flötenspiel,* Munich, 1971.

— Ouvrages modernes : André GIRARD, *Histoire et richesses de la flûte,* Gründ, Paris, 1953. — Raymond MEYLAND, *La Flûte,* Payot, Lausanne, 1974.

b) Généralités



Fig. 1 : Flûte traversière du début du XVIIe s. (M. MERSENNE, *Harmonie universelle*, 1636)

C'est un instrument dont, malgré des perfectionnements minimes de la perce et des améliorations mécaniques considérables, le principe acoustique demeure absolument immuable des civilisations primitives à la nôtre. Il s'agit essentiellement d'un tube (conique ou cylindrique) ouvert à une seule de ses extrémités, percé d'une ouverture latérale servant d'embouchure (d'où le qualificatif de « traversière ») et d'un certain nombre de trous (comme les flûtes à bec) que l'exécutant bouche ou débouche à l'aide de ses doigts ou par l'intermédiaire de clefs ou de clapets en fonction de la hauteur des sons désirés. Pour produire un son, l'instrumentiste pose la flûte parallèlement aux lèvres, sous la lèvre inférieure, celle-ci recouvrant partiellement l' « embouchure ». Il dirige — en conformant convenablement ses lèvres — son souffle vers la paroi intérieure opposée. De la sorte, l'ensemble lèvres-embouchure reproduit la disposition du « sifflet » de la flûte à bec ou du flageolet. Cependant, ici, les lèvres pouvant à tout instant modifier la forme de ce « sifflet » ainsi décrit, il devient possible, tout en maintenant constante la hauteur de son émis, de le moduler en *timbre* et surtout en *intensité.*
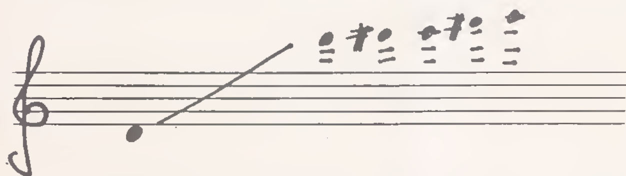
c) Historique

Pratiquement inconnue de l'antiquité gréco-romaine, la flûte traversière apparaît pourtant dans de nombreuses civilisations, parfois des plus primitives. L'excellent ouvrage de Raymond Meylan donne sur cette question une importante information, qu'il convient de compléter avec l'ouvrage d'A. Schaeffner (cf. notre bibl., *E.M.*, n° 203, décembre 1973). Notre Moyen-âge, de même que l'époque Renaissance connaissent des flûtes traversières, en général percées de six trous, sans clefs ni clapets, de perce cylindrique et donnant environ deux octaves diatoniques. Au XVIe siècle, tout comme les flûtes à bec, les flûtes traversières sont organisées en « familles » comprenant quatre voix, soit tout d'abord trois instruments accordés de quinte en quinte, puis quatre accordés alternativement à la quarte et à la quinte, comme les flûtes à bec. Toutefois, pour les flûtes traversières, la tonalité de base est le Ré (au lieu du Fa pour les flûtes à bec).

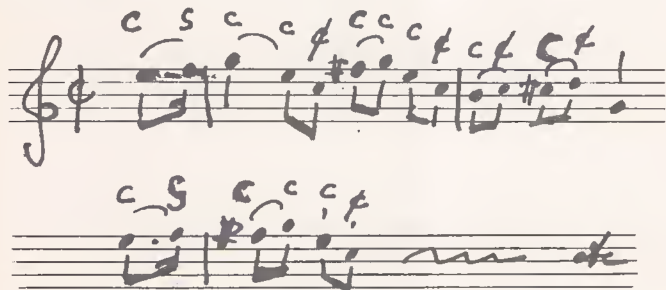
Au cours du XVIIe siècle, la flûte traversière va évoluer de manière radicale. La perce, à l'imitation de la flûte à bec, sera conique (le sommet du cône se trouvant, de même que pour celle-ci, à l'extrémité opposée à l'embouchure). Cette disposition facilite l'émission des notes aiguës. D'autre part, le système des doigtés se perfectionne grâce aux « fourches » (cf. notre article sur la flûte à bec, *E.M.*, n° 215, p. 12/156) et à l'invention du clapet (clé en cuivre ou en laiton, plate, carrée, garnie de cuir) de mi bémol. Ce mécanisme (correspondant au petit doigt de la main droite) a été conservé par Boehm sur la flûte moderne. Il s'en faut, toutefois, que la flûte du XVIIe siècle, qui n'évoluera à nouveau que vers la fin du XVIIIe, soit chromatiquement juste. A côté de subtilités relatives à l'ancien tempérament, telles que la différenciation des sons enharmoniques (probablement illusoire dans les mouvements rapides, et bien incertaine pour les notes tenues), les instrumen-

tistes de cette époque acceptent des flûtes dont le fa dièze (obtenu avec un doigté « ouvert ») est délibérément trop bas, afin de permettre, grâce à un doigté « en fourche », une approximation de fa bécarre (note sourde et nettement trop haute). Certes, le jeu des lèvres permet dans une certaine mesure de compenser ces déficiences de l'instrument, mais dans la pratique, les compositeurs ne s'écartent guère de la tonalité de ré majeur ou de sol majeur. Les *Préludes tous faits sur tous les tons...*, de Jacques Hotteterre [1], ne sont que des exercices d'école dont l'exécution au concert est dans bien des cas inconcevable.

De l'ancienne famille des flûtes traversières, le XVIII[e] siècle n'avait conservé que l'instrument en ré, donnant approximativement la tessiture suivante :



Afin d'aborder les tonalités trop éloignées de ré majeur pour que la justesse demeure acceptable, on construit de nouvelles flûtes dans d'autres tonalités, telles la *flûte tierce* (en fa, utilisée pour l'interprétation du solo célèbre de l'*Orphée* de Gluck), la flûte en do (dont témoignent les *études* du roi-flûtiste Frédéric II de Prusse) et la *flûte d'amour,* en la grave (suivant Berlioz)[2]. Il existe aussi des instruments à « *corps de rechange* », dont des pièces interchangeables permettent de modifier la tonalité de base [3]. Ces améliorations, toutefois, demeurent sans effet sur l'homogénéité de la gamme chromatique donnée par la flûte. Les notes obtenues au moyen de doigtés fourchus demeurent désespérément sourdes. Sous la plume de grands maîtres, ce « défaut » de l'instrument peut prendre une certaine valeur expressive. Ainsi, Mozart, dans le solo de la *Flûte enchantée,* obtient un effet dont nous privent les instruments modernes :



Les notes marquées C sonnent clair, C plutôt sourd, S faible

Il est évident que, dans ce passage, le hasard de la disposition des notes respectivement sourdes ou claires — judicieusement employé — tend à renforcer le sentiment de la tonalité de do majeur (avec notes étrangères empruntées à sol et ré majeur) et permet dans une certaine mesure de comprendre les arguments des artistes assez attachés à l'instrument ancien pour refuser les perfectionnements mécaniques qui allaient apparaître à la fin du XVIII[e] siècle. Vers 1760, en effet, un — ou plusieurs — inventeurs, dont le nom n'a pu être déterminé avec certitude, ajoutent à la flûte trois trous dont l'ouverture sera commandée par des clapets (plus tard des clefs)[4]. Ce seront le fa bécarre, innovation permettant d'améliorer du même coup l'intonation du fa dièze, le sol dièze (commandé par le petit doigt de la main gauche, disposition reprise sur la flûte moderne) et le si bémol, actionné par le pouce de la main gauche. Ce mécanisme, encore sommaire, améliorait de manière radicale la justesse de l'instrument, mais demeurait sans effet sur la vélocité. Les grands virtuoses refusaient de l'adopter, le concédant toutefois aux exécutants les moins habiles. Le grand flûtiste François Devienne (1759-1803) formulait sur ce sujet son opinion en ces termes : « *Ce n'est pas cependant que je veuille blâmer les petites clefs, que des recherches justes ont fait ajouter à la flûte ordinaire, pour remédier aux sons bouchés, qui se trouvent dans le bas : tels que le sol dièze ou la bémol, et le si bémol ou la dièze; elles sont d'une grande nécessité dans les morceaux lents, et surtout quand les notes ci-dessus désignées sont soutenues; quoique je ne m'en serve pas, je les approuve, mais dans ces cas-là seulement, car pour les traits elles deviennent inutiles et ne servent qu'à ajouter à la difficulté. La manière la plus simple étant souvent la meilleure, je ne puis trop recommander aux élèves de la mettre le plus souvent en pratique.* » (Fr. Devienne, *Méthode de flûte théorique et pratique...,* 1795, Paris, *Préface*). Dans la pratique, la fabrication et la vente des flûtes à une seule clef se poursuivrait jusqu'à la fin du XIX[e] siècle.

D'autres modifications de la flûte de l'époque classique valent d'être retenues. Le grand flûtiste J.J. Quantz (1697-1773) avait imaginé de dédoubler la traditionnelle clé de mi bémol afin d'obtenir une intonation distincte pour le ré dièze (ce dernier plus bas que le mi bémol, contrairement à la théorie du XIX[e] siècle) ; cette recherche subtile ne fut retenue par personne. Il serait également l'inventeur de la vis permettant de régler la position du bouchon assurant la fermeture de l'extrémité gauche (par rapport à la bouche de l'exécutant) du tube, disposition toujours en usage. Dès 1722, on invente la « patte d'ut », prolongement du tube permettant d'atteindre l'ut grave, grâce à deux clapets ou clefs supplémentaires (Ut dièze et ut). Cette innovation fut tout d'abord rejetée par les meilleurs virtuoses qui lui reprochaient d'altérer la qualité générale de la justesse et

du son de l'instrument. Elle n'entra dans les habitudes qu'un siècle plus tard... et demeure toujours présentement discutée par certains puristes, à dire vrai fort rares. Enfin, la fin du XIXe siècle voit l'apparition de deux nouvelles clefs qui détermineront la disposition générale de la flûte pour un bon siècle, jusqu'à l'adoption à peu près universelle de la flûte Boehm : la clé d'ut naturel (première octave, au-dessus de l'ut de la patte d'ut), et une seconde clé de fa bécarre, manœuvrée par le petit doigt gauche, et facilitant les mouvements chromatiques dans la rapidité. Généralement dépourvu de patte d'ut, l'instrument ainsi élaboré prend le nom de « Flûte à six clefs » ou « Flûte ordinaire » au XIXe siècle, ou encore de « Tulou » du nom du célèbre virtuose Jean-Louis Tulou (1786-1865), qui en avait porté la technique à la perfection. On en construisait encore, à l'usage des amateurs, à la veille de la seconde guerre mondiale [5].

Dans un prochain article, nous étudierons la genèse de la flûte Boehm moderne, les autres instruments de la famille des flûtes traversières (petite flûte, flûtes graves diverses, fifres, etc.).

d) Dénominations de l'instrument :

Français, Moyen-âge : fleute traversaine, flauste traverseinne, fleuthe traversaine; *XIe siècle :* flutte traverse; *XVIIe et XVIIIe siècles :* flûte d'allemand (ou d'Allemagne), flûte traversière; le terme « flûte » sans adjectif désigne la flûte à bec au moins jusqu'au premier quart du XVIIIe siècle; *anglais :* flute, concert flute, german flute; *allemand :* Querflöte; *italien :* flauto traverso, flauto grande.

---

1. J. Hotteterre, *L'Art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus, œuvre VII,* Paris, 1719, l'Auteur et Foucault. Il existe plusieurs rééditions modernes de ce texte, plus ou moins fragmentaires.

2. Paul Garnault (*Instruments d'amour,* tiré à part de la *Revue musicale* avec notes complémentaires, hors commerce) intitule « flûte d'amour » tous les instruments de tessiture plus grave que la flûte (grande flûte) ordinaire en ré, y compris la flûte « alto » en sol grave dont nous parlerons dans le prochain article.

3. Cf. notamment les numéros 437, 438, 439 et 440 du catalogue du Musée instrumental du Conservatoire de Paris. Rappelons que ce catalogue, édité par le conservateur G. Chouquet, en 1884, n'a jamais été remis à jour jusqu'à présent, mis à part quelques suppléments publiés vers les années 1900.

4. Les clapets, de forme carrée ou rectangulaire, étaient garnis de cuir souple et épais (buffle) assumant la fermeture du trou. Les clefs, inventées autour de 1800, sont rondes et garnies de « tampons » de fabrication assez complexe superposant différentes matières souples, dont du feutre, enveloppées dans une pellicule imperméable, d'origine animale (aujourd'hui matière plastique) et fixés sur la clef à la cire. D'habiles ouvriers peuvent rendre les tampons parfaitement hermétiques. Jusqu'à l'invention du système Boehm, clapets et leviers sont actionnés par un système de leviers simples.

5. Dans les catalogues des années 1930-1939, ces instruments sont dénommés « flûte ordinaire », par opposition à la flûte Boehm.

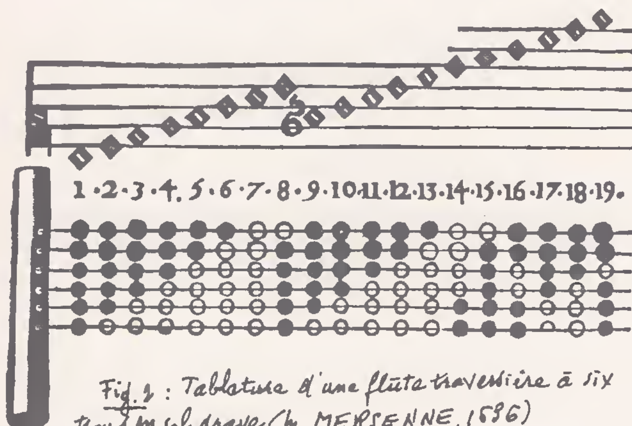
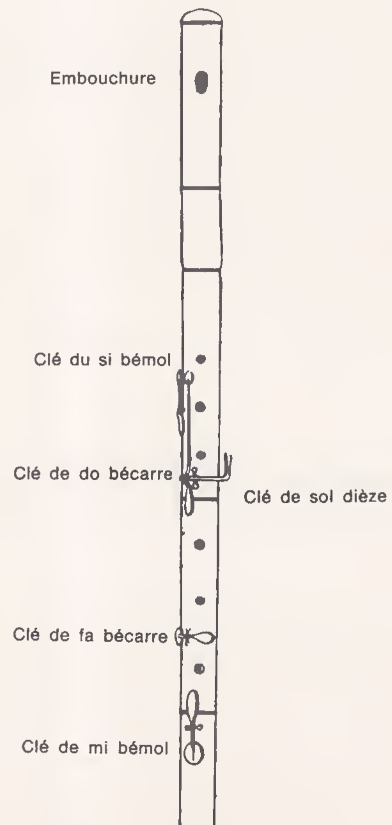


Fig. 2 : Tablature d'une flûte traversière à six trous en sol grave (M. MERSENNE, 1636)
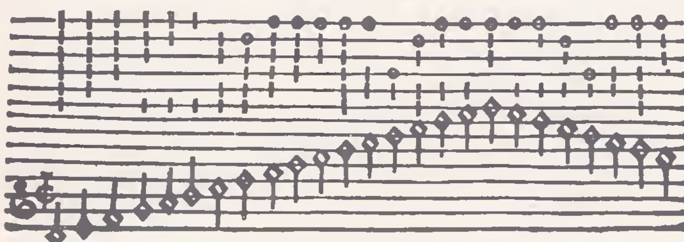


Fig. 3 : Tablature d'une flûte à six trous, en ré (les Fa sont probablement diésés)



Quelques conseils à l'intention des éducateurs et tout particulièrement à ceux ayant la charge de jeunes enfants.

FAUT-IL DEMYSTIFIER L'AUDITION ?

Jean-Paul FEBVRE

Professeur à l'Ecole Normale mixte d'Instituteurs de Bar-le-Duc

La musique est un langage et toute œuvre musicale un discours. Mais encore faut-il prêter à ce discours suffisamment d'attention pour repérer les idées (musicales) qui s'y trouvent exprimées puis exploitées ou non selon les cas. Or, le plus souvent, la musique peut être comparée à un merveilleux orateur, ensorcelant, au seul *son* de sa voix charmeuse, un auditoire conquis d'avance qui ne se soucie même pas de *la signification des phrases prononcées.* On pourrait d'ailleurs, à ce sujet, imaginer le dialogue suivant :

« — Que cet homme parle bien et qu'il est donc convaincant !

— Ah oui ! Mais sur quoi portait son intervention d'aujourd'hui ?

— Je n'ai pas remarqué. Mais qu'importe ce qu'il dit. Il le dit si joliment ! »

Ainsi, un grand nombre d'auditeurs, même les plus persuadés d'être des mélomanes, ne goûtent guère la musique que dans son aspect extérieur, c'est-à-dire les sonorités généralement chatoyantes qui la caractérisent. Le plaisir musical est donc à double tranchant : ce qui est dit l'est de façon si agréable que bien rares sont ceux qui, incomplètement satisfaits par le seul *aspect sonore,* trouvent encore suffisamment de curiosité ou de courage pour tenter, au-delà de la forme, de se préoccuper du fond. Schématisons : la *façon* dont c'est dit retient seule l'attention au détriment de *ce* qui est dit.

Le langage parlé demeure principalement celui de l'intelligence. Il évoque des idées précises qui peuvent, le plus souvent, se matérialiser en une image intérieure du fait décrit. Ce rapport presque constamment possible entre les mots d'une phrase et leur sens, favorise considérablement l'approche de ce langage et, par là, sa pédagogie (grammaire, rhétorique), puis sa maîtrise (dialectique).

Rien de cela ne se retrouve dans le cas du langage musical qui n'est pas celui de l'intelligence, mais l'un de ceux de la sensibilité. En ce qui concerne la phrase musicale, il devient donc possible d'admettre que « l'organisation tient lieu de sémantique ». Il n'est en effet pas envisageable (sauf pour de rares exceptions) d'établir entre une phrase musicale et une idée, une corrélation analogue à celle qu'éveille en nous une phrase parlée. Aussi la « compréhension » d'une phrase musicale ne peut-elle guère aller au-delà de la prise de conscience de son existence et de sa mémorisation. Toute autre activité venant se greffer sur une audition (musique descriptive principalement), relève d'une démarche parasite (qui peut certes se révéler passionnante), sortant du domaine purement musical, pour entrer dans celui de la spéculation intellectuelle dont, depuis un siècle environ, la dictature n'a cessé de s'affirmer en matière d'art.

Venons-en maintenant à l'aspect pédagogique : comment amener les enfants à adopter cette tournure d'esprit visant à rechercher d'abord *ce* qui est dit (la ou les phrases, c'est-à-dire le ou les thèmes), dans le but de mieux apprécier ensuite la façon dont ces idées sont exploitées (développement) ou non exploitées.

Développer une idée, cela signifie pour un compositeur, utiliser l'inspiration dont elle constitue l'amorce : la transformer, l'enrichir, la simplifier, etc., et cela rythmiquement, mélodiquement, harmoniquement.

Etre en mesure d'apprécier le déroulement d'une œuvre quelque peu élaborée, c'est pouvoir à tout instant de son développement, effectuer le rapprochement avec le thème dont le passage en question est issu. Mais ce rapport peut être très lointain (parfois même aux limites de l'abstraction), ou évident ; le cas le plus simple restant la répétition sans modification du thème dans sa forme initiale. Entre ces deux cas extrêmes tous les degrés de complexité offrent leur large éventail.

Beaucoup d'encre a déjà coulé sur la manière de susciter l'intérêt des enfants pour la musique et, par là, de les amener à fixer leur attention sur le déroulement d'une œuvre. Mais les pièges sont nombreux qui s'opposent à la réalisation de cette louable intention :

Le premier réside dans le choix des consignes initiales. Il est souvent demandé aux enfants une activité parallèle qui, hélas, *détourne* presque entièrement l'attention à son profit, alors que la musique, devenue un *prétexte* pour se livrer à cette dernière, se retrouve une fois de plus rejetée au dernier rang des préoccupations : expression corporelle, danse, dessin spontané sur fond musical et, la plus néfaste de toutes car la plus illusoire, musique descriptive ou à programme, qui sollicite tout au plus l'imagination à défaut d'affiner les facultés musicales.

Toutes ces pratiques sont bien sûr éminemment souhaitables, mais quiconque prétendrait se livrer là à des activités musicales se leurrerait profondément. Considérons-les au mieux comme péri-musicales. La seule

motivation valable pour attirer réellement l'attention des enfants sur la musique elle-même (et non sur ses à-côtés) semble devoir se traduire par la mise au point suivante : « Lorsque je vous ai parlé, le meilleur moyen de m'assurer que vous m'avez écouté, est de vous demander de répéter ce que j'ai dit. Si je chante, je vous demanderai de rechanter après moi. Si vous écoutez bien attentivement le morceau de musique que je vais vous faire entendre, il est impossible que vous ne remarquiez pas une certaine phrase musicale qui sera répétée plusieurs fois. Repérez-la bien, et essayez de vous en souvenir, afin de pouvoir ensuite me la fredonner. Attention, fermez bien les yeux, car moins vous verrez mieux vous entendrez. »

Un second piège réside également dans la sélection d'œuvres adéquates. Il est tentant de faire connaître à des enfants, dans un but culturel, les « grandes œuvres d'anthologie ». Malheureusement, la plupart de ces dernières, relativement longues, complexes, élaborées, réclament des facultés d'écoute et de mémorisation que l'enfant ne possède pas encore (et que beaucoup d'adultes, faute de formation durant leur jeunesse, ne possèderont jamais !). Comment, dans cette situation, lui faire ressentir la transformation d'un thème alors qu'il n'est même pas capable d'en repérer l'existence ?

Dans ce choix, il est indispensable, non seulement d'observer une progression très lente, mais surtout d'insister longuement sur le début de cette progression, en initiant les enfants à la « chasse au thème » à travers des compositions extrêmement simples se contentant de répéter *constamment* et *sans modification* une idée unique. Dans cette catégorie que nous baptiserons *A*, se placent aussi les morceaux construits selon le principe de la « basse obstinée » (« ground », « ostinato », « chaconne », « passacaille ») dans lesquels la partie de basse ressasse inlassablement le même motif.

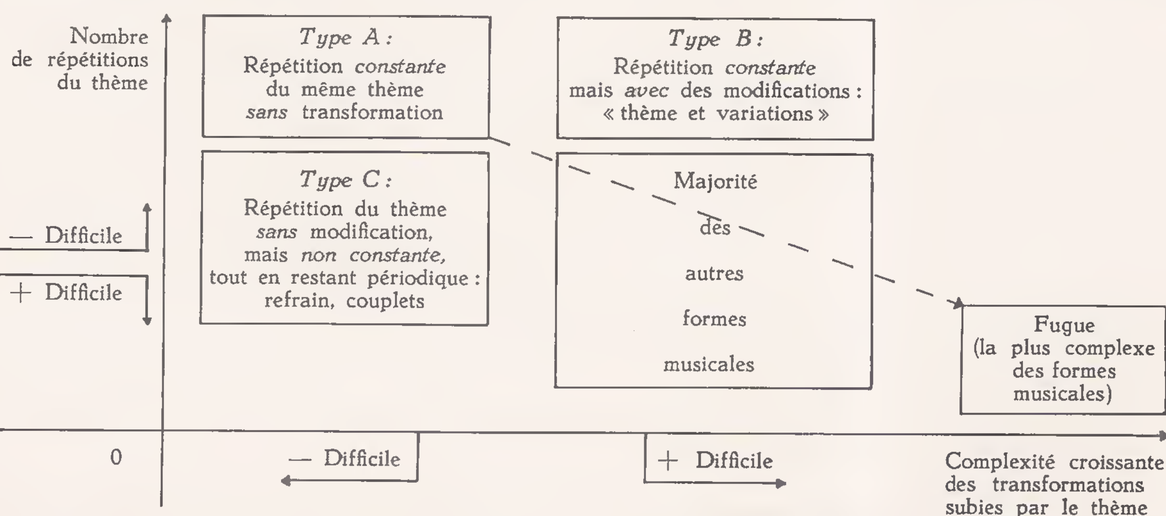
A partir de cette première catégorie et selon la technique d'utilisation du thème, deux autres types *B* et *C* peuvent en rendre la reconnaissance un peu plus difficile. Sur le tableau ci-dessous, chacune de ces deux techniques correspond à un axe.

Catégorie B : le thème est toujours inlassablement et intégralement répété, mais de façons plus ou moins différenciées. Cependant, il reste toujours possible (et indispensable !), durant les transformations, de chanter à mi-voix ou intérieurement, le thème dans sa version initiale. Il s'agit là de la forme très classique « thème et variations » dont les exemples abondent dans le répertoire.

Catégorie C : le thème ne subit aucune transformation, mais il n'est plus constamment répété. Il alterne avec des séquences nouvelles et généralement chaque fois différentes. Ce thème devient donc un *refrain* intercalé entre des *couplets*. Il s'agit là aussi d'une forme très classique, « rondo » (ou « rondeau »), peut-être plus employée encore que la précédente. (*N.B. :* évitons toute équivoque ; dans une chanson, la mélodie de chaque couplet est identiques. Seules, diffèrent, d'un couplet à l'autre, les paroles. Dans une pièce instrumentale, les couplets sont *musicalement* différents.)

Récapitulons les critères devant intervenir dans le choix d'une œuvre, en vue de l'utilisation pédagogique de cette dernière :

1) Longueur : tenir compte de la faculté d'attention extrêmement réduite des enfants (guère plus de trois minutes).
2) Œuvres bâties sur un nombre réduit de thèmes (*un seul* pour commencer).
3) Thème facilement *chantable*, puisque c'est là le but principal d'une audition entreprise dans cet esprit. Remarquons que les œuvres modernes ou contemporaines répondent difficilement à ce dernier critère (musique dodécaphonique ou sérielle) et encore moins souvent à l'ensemble des trois. Ceci constitue la principale raison de leur absence de cette série d'enregistrements.



Chacun des types B et C est obtenu à partir du type A, en ne faisant varier *qu'un seul facteur* de difficulté à la fois.

Terminons par quelques conseils généraux sur la façon de procéder. Après un court préambule fixant les conditions du jeu, la curiosité des enfants se trouve suffisamment éveillée pour qu'ils guettent le thème. Faire entendre l'œuvre, ou seulement son début si celle-ci dépasse trois ou quatre minutes. Tenter ensuite d'inciter les enfants à fredonner (soit individuellement en amorçant si besoin par les deux ou trois premières notes, soit collectivement). Si l'expérience ne se révèle pas très concluante, renouveler l'audition. Entendons-nous bien : il ne faut pas s'attendre à ce qu'un élève (sauf exception) rechante intégralement et exactement le thème. La classe doit seulement *prouver* qu'elle a bien écouté. L'erreur serait de s'acharner et de renouveler indéfiniment l'audition dans l'espoir que disparaissent les fautes dans la citation du thème par les élèves. Ces derniers, le plus souvent, se lasseraient de l'œuvre avant même d'en bien savoir l'idée principale, ce qui compromettrait toute étude plus en profondeur ultérieure.

A ce stade, il appartient au maître de reprendre le thème et de l'apprendre avec exactitude aux enfants, comme il le ferait pour un chant. Cette étape est assez urgente : si les enfants répètent trop souvent le thème de manière inexacte, il sera ensuite très difficile, sinon impossible, de rectifier la version erronée de leur premier jet.

Ensuite, pendant plusieurs séances, procéder à l'assimilation en profondeur du thème, en faisant simplement écouter l'œuvre, mais toujours en demandant de guetter le thème. Mieux encore, maintenant qu'il est connu, exhorter les enfants à le chanter mentalement à chacune de ses apparitions.

Greffer, de temps à autre, des jeux de devinettes : le maître chante un fragment du thème (début, milieu, fin) et le fait situer : début, milieu ou fin de question ?, de première demi-réponse ?, de réponse ?, etc. C'est seulement à ce moment, quand les enfants sauront bien dominer chaque bribe de ce thème, que le temps viendra de tenter de leur faire sentir son évolution (ou son absence d'évolution) au cours du déroulement de l'œuvre : écrire le plan au tableau au fur et à mesure de l'audition, reconnaître de quelle partie du thème initial (qu'on fredonne simultanément) tel passage est la variation, etc.

Après ce travail *purement musical* qui doit être *prioritaire*, s'ouvre l'infini éventail des considérations accessoires, « péri » et « extra-musicales » : instruments utilisés, circonstances et époque de composition, auteur, sa vie, son œuvre, histoire évoquée s'il s'agit d'une œuvre descriptive. Ainsi, le bœuf aura repris sa place naturelle : *devant* la charrue.

Bon courage !

René BERTHELOT
Directeur honoraire du Conservatoire d'Orléans

RECHERCHES SUR L'ORIGINE DU MOT "POINT D'ORGUE"

La curiosité, dit-on, est un vilan défaut. S'il en est ainsi, les musiciens ne pèchent guère de ce côté-là. Tous les émules d'Orphée emploient le terme « point d'orgue » ; combien d'entre eux se sont demandés le « pourquoi » de cette étrange expression ? Que vient faire ici le « pape des instruments » ? Et vient-il seulement y faire quelque chose ? C'est ce que nous allons tâcher d'élucider, entreprise d'autant moins commode qu'il semble bien y avoir plus d'une solution à ce problème linguistique. Renan disait de l'Histoire qu'elle était une science conjecturale. L'étymologie ne l'est pas moins.

Parmi tant de « Théories » et de « Solfèges » que nous offre la pédagogie musicale, deux auteurs seulement ont tenté de nous éclairer : Paul Rougnon dans ses **Principes de la Musique**[1], et Auguste Séryeix dans son **Cours de grammaire musicale**[2], ouvrage qui serait remarquable s'il n'était gâté par un dogmatisme hérité de son maître Vincent d'Indy[3]. Pour Rougnon, c'est parce que l'orgue est le seul instrument sur lequel un son peut être prolongé indéfiniment. La glose est maigre. Séryeix, de son côté, s'exprime ainsi : « L'utilité pratique des prolongations irrégulièrese ayant été reconnue tout d'abord par les organistes, au moment où l'une de leurs mains modifie la composition des « jeux » en tirant les « registres » correspondants, on a donné le nom de « point d'orgue » au signe qui surmonte la note ou le silence dont la durée doit continuer pendant cette opération »[4]. L'idée est ingénieuse et contient, on le verra, une part — une parcelle ! — de vérité. Mais aucune de ces explications ne nous satisfait entièrement. A dire vrai, le seul auteur qui ait creusé la question (et il est d'autant plus étonnant qu'il n'en ait soufflé mot dans sa **Théorie musicale**[5], rédigée en collaboration avec Henri Challan) est M. Jacques Chailley, dans son savant ouvrage **Histoire de la musique au Moyen-âge**[6]. Or, ce qui est amusant, c'est, dit Jacques Chailley, que « nous avons traduit par " point d'orgue " (**punctum organum**) une expression où **punctum** ne signifie pas " point " et où **organum** ne veut pas dire " orgue " ». Comment cela ? Il faut reprendre ici une longue histoire, et remonter au XIIe siècle, c'est-à-dire à l'Ecole de Notre-Dame, dont Léonin et Pérotin sont les plus illustres représentants.

En effet, quand nous disons « orgue » (toujours dans l'expression en cause), nous n'évoquons pas l'instrument à tuyaux, mais la première forme de musique polyphonique : l' « organum ». La confusion entre les deux termes est d'ailleurs confirmée par le fait que Pérotin, dans les vieux textes, est souvent qualifié d' « organiste », ce qui ne veut pas dire qu'il fût, à l'ancienne Notre-Dame, le prédécesseur de mon éminent ami Pierre Cochereau, mais compositeur d'**organa.** Le lieu n'est pas de faire ici un cours sur cette étape si importante de l'histoire musicale. Disons seulement qu'après l'organum primitif, diaphonique, « note contre note » **(organum purum),** il y eut l'organum à vocalises, encore appelé organum fleuri, parfois à trois parties (le « Triple ») et même à quatre (le « Quadruple »), où l'art des « déchanteurs », à l'exemple de Pérotin, introduisit, sous une forme encore fruste, un artifice dont on ne peut nier qu'il avait de l'avenir : l'imitation canonique (cf. note 8). Puis ce fut le « conduit » où, souvent, on employait encore des procédés empruntés à l'ancien organum, et c'est là que les choses commencent à s'éclairer. En effet, ce sont, nous dit Jacques Chailley, ces passages en style d'organum qui furent alors appelés **puncta organa,** le mot « point », dans ce cas, devant être entendu comme lorsqu'on parle, aujourd'hui, des différents « points » d'un discours ou d'un exposé — ou comme on aurait pu le dire de ce que, dans la fugue, nous qualifions d' « épisodes ».

Ce qui reste à expliquer, c'est comment le « point d'orgue » se rattache à l'orgue proprement dit. Il faut pour cela se rappeler que, dans l'organum fleuri, qu'il fût triple ou quadruple, la « teneur »[7], chant donné emprunté au grégorien, et qui se situait alors à la basse — disposition qui se retrouvera dans le conduit et même le motet — était formé de valeurs si longues que leur mélodicité devenait de plus en plus difficile à saisir, ce qui, aujourd'hui, fait songer à la pédale « tenue » par l'organiste. A tel point que chacune des notes composant cette teneur, ou **vox principalis,** était qualifiée, chez les théoriciens de l'époque, d'**immensurabilis,** c'est-à-dire prolongée sans mesure appréciable ni durée définie. **On voit apparaître ici la notion de point d'orgue tel que nous l'entendons actuellement.** Notons du reste, à l'appui de cette proposition, que le terme « pédale », en allemand, se dit **Orgelpunkt** (c'est-à-dire point d'orgue) et en anglais « point de pédale » **(pedal point).** C'est là, comme on l'a dit plus haut, où Rougnon et Séryeix « brûlaient », comme on dit au jeu de cache-tampon !

De ce qui précède, il résulte même une observation des plus piquantes : l'organum fleuri, dont les survivances dans le conduit prirent le nom de « points d'orgue »[8], se rapprochaient donc encore mieux de l'acception donnée à ce terme au XIXe siècle pour désigner des passages de virtuosité (parfois improvisés par le soliste) dans le concerto instrumental ou dans les airs d'agilité vocale à l'italienne[9]. Il ne faut en effet jamais perdre de vue que l'art des vieux « déchanteurs », tel qu'il s'exerçait dans l'organum à vocalises, était, à sa manière, un art ornemental et d'improvisation.

***

Mais (et c'est là qu'il faut reprendre entièrement la question, ce qui va nous conduire à une deuxième exégèse) : quand et comment est né le **signe** du point d'orgue ? Il est, comme bien souvent, postérieur à la chose qu'il représente. Johannes Tinctoris le décrit avec exactitude dans son lexique musical **(Terminorum musicæ diffinitorum)**[10]. Comme on le verra, ce signe n'est qu'une des catégories de « points » utilisés au temps des « prolations », chapitre extrêmement curieux de la notation musicale, en particulier par la symbolique qui s'y rattachait (le ternaire, par exemple, était considéré comme plus parfait parce qu'il évoquait la Trinité). Voici ce que dit Tinctoris, au mot « point » : « Le point est le signe d'augmentation, de division, ou de perfection, et alors il est joint à la note. Mais s'il est placé dans un cercle ou un demi-cercle ouvert à droite, il signifie que la prolation est majeure. Et s'il est placé dans un demi-cercle ouvert à sa partie inférieure, il désigne généralement un repos à faire sur une note audessus de laquelle il est placé. On le nomme communément point d'orgue **(qui punctus organi vulgariter dicitur)**[11]. » Le lexique de Tinctoris n'est pas daté, mais, remarque savamment Machabey, « il est dédié à Béatrice d'Aragon encore jeune fille. Et comme celle-ci ne fut couronnée princesse de Hongrie qu'en novembre 1476, l'ouvrage est donc antérieur à cet événement ». Cela nous paraît loin dans l'Histoire, mais nous voici tout de même trois siècles après Pérotin ! L'usage de ce signe est-il plus ancien que Tinctoris ? C'est fort probable, car on le trouve dans certaines « tablatures » d'orgue, dont les plus anciennes, toutefois, ne remontent guère en deçà de la moitié du XVe siècle. **La présence de ce signe dans ces tablatures est-elle une autre explication de l'expression « point d'orgue », où les deux mots, cette fois, auraient leur sens réel ?** Peut-être. Nous l'avons déjà dit : en cette matière, nul ne saurait se prononcer en toute certitude[12].

Mais ce diable de point d'orgue est décidément un perpétuel point... d'interrogation ! Car une nouvelle question se pose : pourquoi l'organum, en tant que forme de composition, a-t-il reçu le nom de l'instrument d'église ? L'hypothèse généralement admise est que, dans ces premiers essais de musique polyphonique, la teneur était jouée sur cet instrument et que, seules, les parties du déchant étant confiées aux voix. Ce n'est pas invraisemblable, la teneur, nous l'avons vu, ayant un caractère peu vocal, en raison de ses valeurs « longue durée », qui excèdent évidemment la capacité pulmonaire dont le Créateur a doté les humains[13]. Toutefois, je retiendrais encore plus volontiers l'avis d'un théoricien flamand du XIIe siècle (nous voici revenus au temps de l'**Ars antiqua**) : Jean Cotton, parfois appelé Johannes Affligemensis, sans doute parce que moine de la célèbre abbaye d'Afflighem. Ce savant homme, dans son traité **Musica cum tonario,** dit que l'organum est ainsi dénommé « parce que les voix humaines **y forment des dissonances à la manière de l'instrument appelé orgue ».** A n'en pas douter, le vieux Cotton, par « dissonances », veut ici parler des quintes ou quartes parallèles émises par les jeux de mixtures simples, dont il n'est pas exclu que fussent dotées les orgues primitives, comme le croit un organologue aussi bien informé que M. Norbert Dufourcq. Ainsi entendu (c'est le cas de le dire...), le mot organum, au stade diaphonique de cette forme, aurait défini une écriture vocale qui rappelait aux oreilles de nos lointains ancêtres, un « effet » harmonique déjà connu par l'orgue[14].

Tout cela, évidemment, n'est pas aussi simple que deux et deux font quatre. Saurons-nous jamais d'où vient réellement l'expression « point d'orgue » ? Ce n'est pas sûr. Il faudrait pour cela remonter au temps de Philippe-Auguste, lorsque les pierres de l'actuelle Notre-Dame de Paris s'élevaient aux yeux émerveillés de Maître Pérotin. Mais la « Machine à explorer le Temps » imaginée par Wells n'est pas encore, hélas, à notre disposition. Et, sans douter du génie humain, on peut tout de même estimer que, jusqu'à nouvel ordre, le Moyen-âge, c'est encore plus loin que la Lune.

---

1. Edition Delagrave. Cet ouvrage a été inséré dans la grande *Encyclopédie de la Musique* dirigée par LAVIGNAC et Lionel de la LAURENCIE.

2. Edition Heugel.

3. Ce dernier, d'ailleurs, dans la préface de son *Cours de composition musicale,* rédigé, on le sait, par Séryeix, laisse à ce dernier la paternité « et même la responsabilité » de certaines affirmations qui sentent un peu trop l'esprit de système.
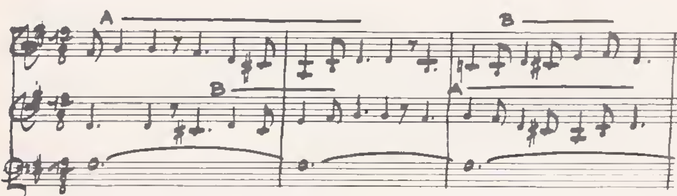
4. L'auteur, malgré son goût des classifications, ne distingue pas le point d'orgue du point d'arrêt.

5. Edition Leduc.

6. Edition des Presses universitaires de France.

7. On écrit parfois « teneure ». Le mot « ténor » se souvient de cette origine, bien qu'il ne désigne plus la base de l'édifice polyphonique, mais, au contraire, la plus élevée des deux voix masculines du chœur. J.-S. Bach, dans ses grands chorals d'orgue (en particulier l'admirable *Aus Tiefer not*) a souvent placé le cantus firmus au ténor.

8. En dépit de cette précision, donnée par Jacques Chailley (cf. notre deuxième alinéa), il semble bien que ce mot, même au temps de Pérotin, ait déjà désigné des morceaux entiers conçus dans ce style ; par exemple, ce *Point d'orgue en triple* sur l'alleluia *Posui*, où apparaissent pour la première fois des ébauches d'imitations :



Ce *Point d'orgue* de Pérotin est enregistré par l'ensemble de cuivres « Ars nova » dans le disque ERATO Stu 70836 *Cuivres et Percussion*. Notons encore que Nicolas de Grigny, à l'âge du baroque, a intitulé *Point d'orgue* un des morceaux de son *Premier Livre d'orgue* (1699), pièce qui ne comporte pas moins de 54 rondes en pédale de tonique, puis 22 dominantes, ton sur lequel on termine, suivant un curieux usage du temps. M. Dufourcq remarque à juste titre que ce morceau étant le dernier du recueil, son titre comporte peut-être une équivoque, un sens sous-entendu de conclusion. Mais d'autres pièces, telles que son *Veni Creator* ou son *Pange lingua*, dont le cantus s'énonce en valeurs longues au pédalier, procèdent également d'un style assez proche des anciens « Points d'orgue », chose qu'on retrouve d'ailleurs chez Titelouze ou Frescobaldi. Notre talentueux contemporain Jean Langlais, successeur de César Franck à Sainte-Clotilde, a composé aussi un *Point d'orgue*, mais dans un esprit différent, semble-t-il : une cadence du pédalier y servant d'exorde (comme, *mutatis mutandis*, Ravel l'a fait au début de *Tzigane*), ce qui relève d'une autre acception du terme, examinée plus loin.

9. On dit aujourd'hui « cadence » plutôt que « point d'orgue », parce qu'à ce moment, l'orchestre s'étant tu après l'accord de dominante (ou, ce qui revient au même, celui de quarte et sixte du ton), cette cadence prépare, en la retardant, la chute désirée sur la tonique. Remarque amusante : Kreisler, dans son *Prélude et Allegro* attribué (fallacieusement) à Pugnani, fait faire au violon une sorte de cadence sur pédale de dominante (un trémolo imitant le roulement de timbale), ce qui, bien fortuitement, le rapproche des vieux « points d'orgue » pérotiniens.

10. Une réédition de cet ouvrage, par les soins d'Armand Machabey, existe aux éditions Richard Masse.

11. Signalons au passage qu'en italien, le signe du point d'orgue se nomme « couronne ».

12. Autre énigme touchant le point d'orgue : ceux qu'on trouve dans les grands chorals ornés de Jean-Sébastien Bach. Ils ne sauraient indiquer une prolongation de la note qu'ils surmontent, puisque la polyphonie sous-jacente suit son cours. Ces points d'orgue ne sont ici que des signes de ponctuation, qui délimitent le choral proprement dit. D'ailleurs, même dans les chorals simples des *Passions*, les points d'orgue n'indiquent pas non plus une prolongation, mais, au contraire, une reprise de souffle. Il n'est donc pas paradoxal d'avancer que, dans ces cas, le point d'orgue, loin d'allonger la note, l'écourte légèrement, comme fait notre actuel signe de virgule.

13. Michel Brenet, à l'article « ténor » de son *Dictionnaire pratique et historique de Musique* (Edition Armand Colin), dit aussi que, suivant certains musicologues, cette basse devait être jouée et non chantée, parce que les vieux manuscrits ne portent pas l'intégralité des paroles du chant grégorien choisi, mais seulement son incipit. La supposition paraît fragile, ces paroles pouvant être chantées de mémoire par des officiants rompus aux textes liturgiques.

14. C'est ce même effet « quintoyant » que Ravel a si astucieusement « réalisé » dans *Boléro*.

Yves HUCHER

LA THEORIE de "L'IMITATION" SUCCEDE à "BALZAC et STENDHAL"

Dès le 31 juillet, soit trois mois plus tôt que l'an dernier, le *B.O.* n° 30 nous apportait le programme 1976 de l'agrégation de musique et chant choral. Quinze jours plus tard, nous parvenaient déjà des lettres de candidats malheureux à l'écrit ou admissibles, également de nouveaux, désireux de se mettre sans tarder à l'ouvrage. A l'heure où nous écrivons — début octobre — tout porte à croire qu'un nombre très accru de candidats se présenteront aux épreuves du concours de 1976. Nous nous en réjouissons, en regrettant que des raisons indépendantes de notre volonté ne nous aient pas permis de rouvrir, dès le premier numéro de *L'Education Musicale,* notre tribune sur la question dite « de caractère général non limité à la discipline ». Nous nous disposons, en effet, à reprendre pour les uns, à poursuivre pour les autres cette préparation par une suite d'articles et par un travail suivi par correspondance. Dans l'immédiat, nous nous proposons de tirer tout d'abord les enseignements du travail de l'an dernier, puis de faire un tour d'horizon du nouveau programme, enfin de poser les bases de la question qui nous occupe au premier chef.

I. — COMMENT MENER SA PREPARATION ?

Les réponses à cette question nous sont dictées par l'expérience des candidats que nous avons été à même de suivre tout au long de l'année.

Tout d'abord, la structure particulière de cette agrégation rend indispensable une préparation *complète* de toutes les épreuves et sans « impasse » sur telle ou telle question. Il en résulte qu'un candidat bien préparé dans cet esprit ne doit pas redouter la concurrence de tels autres qui, de par leurs études et leurs occupations récentes, seraient soit-disant « assurés » d'une confortable avance dans les épreuves spécialisées : la « major » de la promotion 75 s'est d'abord fait remarquer des membres du jury par l'équilibre de ses notes d'écrit où pas une des quatre épreuves n'était compensée — ni n'avait à compenser — les trois autres.

Deuxième remarque : deux des épreuves écrites se présentent sous forme de « dissertation ». Or, pour nombre de candidats, cet exercice remonte à quelques années... ou davantage et le plus souvent à leur C.A.E.M. La dissertation demande, tout autant que la dictée musicale, un entraînement, puis un rodage, enfin une mise en place de tous les mécanismes acquis. Pour l'utilisation des idées et des connaissances, la structure de l'ensemble et l'aspect rédactionnel de l'épreuve, il y a des recettes, des principes et aussi des finesses qu'on ne peut mettre en œuvre que par l'entraînement, plume en main. Plusieurs candidats qui n'avaient pas fait de dissertation depuis dix ans sont repartis, l'an dernier, d'une note plus voisine de zéro que de dix : presque tous ont atteint cette moyenne au concours et ont même obtenu des notes égales ou supérieures à quinze — car c'est une erreur de dire que « la dissertation ne paie pas ».

Mais qui se livrera à cet entraînement indispensable sera doublement récompensé, car il travaillera en même temps pour la « dissertation sur un programme de caractère général » et sur celle « d'histoire de la musique » : un plan équilibré et « dans le sujet », des idées qui se coordonnent, une introduction et une conclusion bien choisies, un certain style, une forme correcte, tout cela est aussi nécessaire pour parler du « Naturalisme dans le théâtre lyrique de 1900 à nos jours » que de « la théorie de l'imitation en littérature et dans les beaux-arts ».

Enfin, tenant compte des difficultés inhérentes à la condition — et aux conditions de travail — de la plupart des candidats, qui ont à assumer leur enseignement et souvent leurs charges de famille, et en raison même de ces difficultés, nous mettons nos lecteurs en garde contre la méthode qui consiste à prendre les épreuves et les questions les unes après les autres : c'est judicieux *a priori,* c'est funeste dans le résultat. Il faut faire front et mener parallèlement la préparation de chacune des épreuves.

En bref, il faut atteindre à un équilibre de vie et de travail : certains de nos collègues — de ceux qui ont « essuyé les plâtres » l'an dernier — se sont confiés à leur chef d'établissement et ont souvent obtenu un horaire qui leur réserve des oasis de travail personnel ; d'autres, éclairés par l'expérience, se limiteront à leurs strictes obligations professionnelles et renonceront pour un temps aux joies de certains « divertissements » au sens pascalien et très recommandable du terme ! Que ceux qui « entrent

dans la carrière » imitent ces louables exemples. Avec confiance. Avec courage.

C'est dans cet état d'esprit que nous abordons maintenant l'examen du nouveau programme.

II. — LE NOUVEAU PROGRAMME

Le programme d'Histoire de la Musique n'est modifié qu'en un seul point : la Musique de Ballet, proposée en 1975, disparaît et est remplacée par le « Naturalisme dans le théâtre lyrique de 1900 à nos jours », et son illustration, *Le Pauvre Matelot,* de Darius Milhaud.

Qu'on nous permette sur ce programme deux remarques, fort utiles pour notre propre sujet. « Naturalisme » est d'abord le nom d'une école littéraire dont Zola est le pape : tant il est vrai qu'il n'y a pas de cloison entre « littérature » et « musique », pas plus que nous ne devrons en laisser entre « littérature » et « beaux-arts » : le peintre Delacroix dit, sur « l'imitation », des vérités très proches des théories de La Fontaine, et la théorie du « roman expérimental » d'après Zola est fort utile à connaître pour disserter pertinemment de *L'Attaque du moulin,* de *Louise,* de *La Navarraise,* ou du « naturalisme » de Menotti ou d'Alban Berg.

Seconde remarque. Alfred Bruneau est, dans l'histoire du théâtre lyrique en France, l'un des premiers « naturalistes » et le plus proche de Zola par son inspiration. Or, son œuvre lyrique a été écrite à partir de 1887. Il ne faut donc pas entendre la formule « de 1900 à nos jours » au pied de la lettre, et la question devra être reprise d'un peu plus haut, sur la scène française et sur les scènes étrangères.

Il en va de même pour la théorie de l'imitation. « Aux XVIIe et XVIIIe siècles », dit le programme. Sans aller jusqu'à approfondir les théories de Platon et d'Aristote, il conviendra de faire plus qu'une incursion dans le XVIe. Vouloir expliquer l'attitude de Malherbe sur ce point, sans connaître les doctrines de la Pléiade, serait courir au contre-sens.

Le programme nous incite donc à voir les choses d'un peu plus haut, à prendre du champ. Cela ne va pas sans danger, car il faut aussi approfondir. Mais quel enrichissement de la culture générale ! Et pour un « agrégé », quel profit intellectuel, spirituel et moral !

Notons enfin que le remplacement d'une question par une autre dans le « programme de caractère général », n'est pas la seule modification à noter.

Une candidate — « admissible » et qui se représentera — nous écrivait le 5 août : « Il faut supprimer le sujet de pédagogie; nous la pratiquons à l'oral. » Cette correspondante a été exaucée... d'avance, puisque le nouveau programme, promulgué dès le 23 juillet, supprimait effectivement cette question.

Donc, plus que deux questions : « L'Art italien au Quattrocento » et la « Théorie de l'imitation ». On pourra déplorer cette amputation ou se réjouir de cet allégement. Mais en tout état de cause, il sera sage de ne pas risquer « l'impasse » en tenant le raisonnement facile : le sujet littéraire est sorti en 75, donc travaillons « le Quattrocento » pour 76. Il faut vraiment, on doit le redire, tout mener de front avec une égale et saine curiosité.

III. — LA THEORIE DE L'IMITATION DANS LA LITTERATURE ET LES BEAUX ARTS AUX XVIIe ET XVIIIe SIECLES

Définissons tout d'abord cette théorie littéraire. Imiter, c'est prendre l'œuvre d'un autre pour modèle, s'en inspirer plus ou moins étroitement. « *Bien suivre les vertus d'un bon auteur et quasi comme se transformer en lui.* » Ainsi s'exprime Du Bellay, rédacteur de *La Défense et illustration de la langue française* (1549) qui reprend à peu près mot à mot les préceptes de Quintilien.

Aussi loin du plagiat que du mépris de tout ce qui a été fait avant soi, « imiter » c'est donc être assez nourri de l'œuvre d'un devancier pour reproduire personnellement la pensée de ce « modèle ». Et, parce qu'il faut employer le mot « nourrir », nous pensons que Emile Faguet a été fort bien inspiré lorsqu'il a créé ce néologisme expressif : « l'innutrition ».

Que l'on prenne une fable de La Fontaine et qu'on la compare à son modèle grec ou latin, et l'on saura ce qu'est imiter. On pourra aussi très rapidement voir les limites de cette attitude, ses bienfaits et ses dangers.

Tel est le point de départ que nous voulions donner dans ce premier article.

Nous le compléterons par quelques citations, dont chacune serait un « beau sujet » possible :

Du Bellay :

> « Tout ainsi que ce fut le plus louable aux anciens de bien inventer, aussi est-ce le plus utile de bien imiter, même (= surtout) à ceux dont la langue n'est bien copieuse et riche. Mais entendre celui qui voudra imiter que ce n'est chose facile que de bien suivre les vertus d'un bon auteur, et quasi comme se transformer en lui. » (*Déf.*, I, 8.)

La Fontaine :

> « Mon imitation n'est point un esclavage.
> « Je ne prends que l'idée, les tours et les lois,
> « Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autre-
> [fois. »
> (*L'Académie. A Mgr l'Evêque de Soissons.*)

Boileau :

« Un cœur noble est content de ce qu'il trouve [en lui
« Et ne s'applaudit point des qualités d'autrui. » (*Satire IX.*)

Voltaire :

« Celui qui imite toujours ne mérite assurément pas d'être imité. » (*Utile examen des trois dernières Epitres du sieur J.-B. Rousseau.*)

Marmontel :

« La raison et la vérité se transmettent, l'industrie peut s'imiter, mais le génie ne s'imite point. » (*Œuvres,* t. V, p. 220.)

Musset :

« Il faut être ignorant comme un maître d'école
« Pour se flatter de dire une seule parole
« Que personne ici-bas n'ait pu dire avant nous :
« C'est imiter quelqu'un que de planter des [choux. »

(*Namouna,* II, 9.)

Voici encore Delacroix, à qui il nous arrivera de revenir :

« On peut dire de Rubens, de Raphaël, qu'ils ont beaucoup imité, et l'on ne peut sans injure les qualifier d'*imitateurs.* On dira plus justement qu'ils ont eu beaucoup d'imitateurs (...) occupés à calquer leur style dans de médiocres ouvrages. » (*Journal,* 1er mars 1859.)

Dans un autre article, nous écouterons quelques-uns de nos contemporains : Gide, Aragon, Malraux — car ceux-là aussi nous fourniraient de bien beaux « sujets » de concours !...

Mais il nous faut encore, par ordre d'urgence, donner une bibliographie.

Les candidats de Paris n'auront pas de mal à se reporter aux manuels de bibliographie de Lanson (continué par J. Giraud, chapitre des Théories générales), de Cioranescu ou de Rancœur. Mais nous devons penser aux candidats plus déshérités de province.

- **Sur l'imitation :**

Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française ; Seconde préface de l'Olive.* Œuvres : *L'Olive, Les Regrets, Antiquités de Rome.*
Ronsard : *Préfaces.* Œuvres : *Odes, Amours.*
Corneille : *Discours sur le poème dramatique. Le Cid, Horace.*
Racine : *Préfaces. Andromaque, Phèdre.*
Molière : *Amphitryon, L'Avare, Dom Juan.*
La Fontaine : *Préface des Fables* et *Fables.*
La Bruyère : *Les Caractères* (ch. Ier en particulier).
Boileau : *Epitres, Art poétique.*
Fénelon : *Discours à l'Académie.*

(Ces œuvres sont évidemment à lire en les comparant à celles dont elles sont imitées.)

Nous complèterons cette liste, dans un prochain article, en ce qui concerne le XVIIIe siècle et les Beaux-Arts.

- **Ouvrages qui traitent de la théorie de l'imitation :**

G. Colletet : *Discours de l'éloquence et de l'imitation des Anciens* (1658).
M. Olivier : *Discours sur les défauts qui peuvent être des suites de l'imitation* (Mémoires litt., IV, 1727.
H. Tivier : *De l'imitation dans le théâtre de Molière* (Moliéristes, X, 1888-1889).
Fr. Arnaud : *Sur l'imitation dramatique* (1808).
De Guerle : *Génie, imitation* (Veillées, Muses, V, 1800).

(Cette bibliographie sera également complétée pour le XVIIIe siècle et les ouvrages plus généraux.)

*
**

Pour finir, tentons de donner un plan de travail, quand ce ne serait que pour permettre à chacun de mesurer l'étendue d'une question aussi vaste.

I. — *Point de départ :* rappel des théories des anciens, et théories de la *Pléiade,* en considérant le XVIe siècle, siècle de « l'italianisme » (c'est-à-dire de l'influence italienne), comme le berceau de la théorie.

Voir que la Pléiade et ses adversaires sont d'accord sur un point : l'union poésie - musique.

Pour le théâtre : noter l'évolution du drame médiéval à la tragédie antique (Jodelle, *Cléopâtre,* 1552-1553) et l'imitation des Italiens dans la comédie.

Songer également aux « modèles » de Montaigne.

Ce sont les bases indispensables à toute étude sérieuse de la théorie.

II. — XVIIe *: Imitation des « Anciens » :*

— Avant 1630 : période d'évolution dans tous les domaines (de la Pléiade à Malherbe) (du style Henri IV au style Louis XIII).

— 1630-1661 : Etablissement des doctrines et des disciplines.

— 1661-1683 : Première partie (heureuse) du *règne* (et non du « siècle ») de Louis XIV.

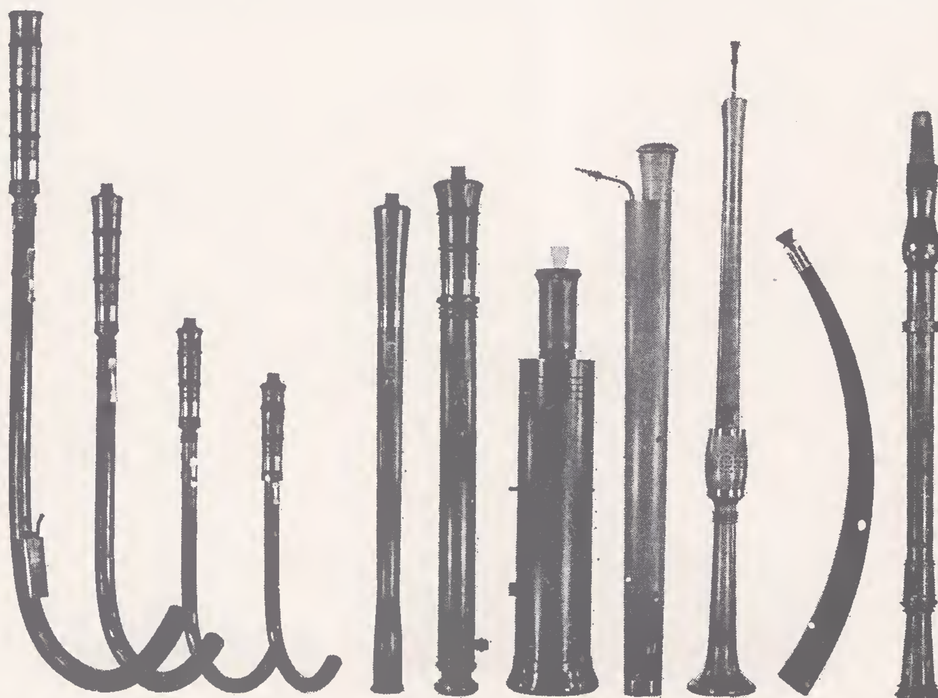
— 1683-1715 : De la mort de Colbert à la mort de Louis XIV : l'esprit nouveau, la Querelle des Anciens et des Modernes.

III. — *XVIIIe siècle : « Siècle de l'anglomanie » mais aussi de l'influence « européenne ».*

Siècle des « lumières », siècle de « liberté ».
Evolution des genres en même temps que des idées.
Réciprocité des influences littérature - beaux-arts.
Recherche d'un équilibre entre « l'imitation » et le « nouveau ».
André Chénier et la théorie de l' « *Invention* ».
Ceci est le point d'aboutissement de la « question ». Mais comme nous l'avons laissé entendre, on aura intérêt à rechercher l'écho de la question au XIXe siècle (*Journal* de Delacroix) et chez nos contemporains.

*
**

Et pour finir sur une note plus... heureuse...
Voici l'automne.
Qui que tu sois, ami lecteur,
Rien ne vaudra la promenade pour « exercer » ton esprit.
Dirige-toi, où que tu sois en France,
Vers les jardins...
« Jardins à la française » du XVIIe qu'imitèrent les Anglais.
« Jardins à l'anglaise » du XVIIIe qu'imitèrent les Français.
Car l' « *Imitation* », sinon sa « théorie », est aussi dans la Nature...



J. HAYDN :
Symphonie n° 85 en si bémol majeur

Mme ROSSE
Professeur d'Education musicale

La plupart des symphonies de Haydn ont été composées lorsque celui-ci était au service du prince Esterhazy. Six d'entre elles sont dites « parisiennes » : elles furent en effet commandées par les « Concerts de la Loge olympique » de Paris, après le succès rencontré auprès du public parisien par les œuvres précédentes.

Ces symphonies furent composées à partir de 1784, avant la rencontre avec Mozart.

La reine Marie-Antoinette, ayant particulièrement apprécié la quatrième symphonie parisienne, aurait tenu à lui laisser son nom.

Sur le plan formel, cette symphonie comprend quatre mouvements :

— Premier mouvement : Introduction lente (adagio) suivie d'un mouvement rapide de forme sonate (vivace).

— Deuxième mouvement : Romance (allegretto), forme thème à variations.

— Troisième mouvement : Menuet (allegretto) avec trio.

— Quatrième mouvement : Final (presto) de forme rondo.

Sur le plan tonal, cette symphonie est écrite en si b majeur, excepté la Romance, écrite en mi b majeur.

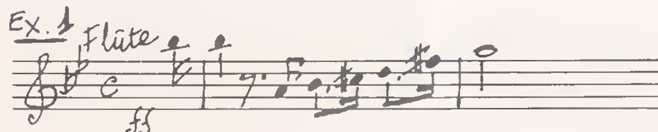
Sur le plan orchestral, nous avons : le quintette à cordes, une flûte, et les hautbois, bassons et cors par deux.

PREMIER MOUVEMENT

Il se compose d'un mouvement rapide précédé d'une courte introduction lente.

Introduction : puissante, à la manière des ouvertures à la française :

— rythme caractéristique pointé **(exemple 1);**



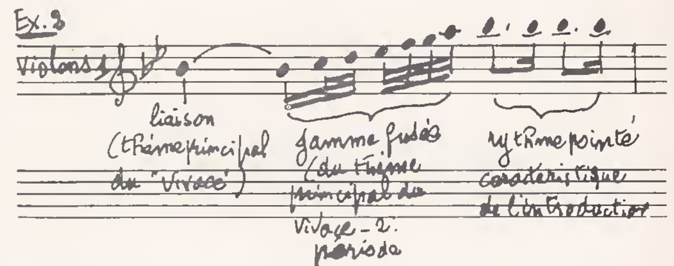
— tutti orchestral ;

— nuance f f ;

— silences impressionnants entre les différentes attaques.

Mesure 4 :

Arrivée du motif d'introduction proprement dit, de caractère imposant de par l'environnement orchestral (pulsation des cordes, tenue des vents). Il est déjà une synthèse : rythme pointé des premières mesures, tenue qui présage le thème principal du « vivace », enfin la gamme ascendante qui fait penser à la gamme fusée du thème principal (deuxième période) **(exemple 2).**



Mesure 6 :

Harmonie dramatisée par l'arrivée de la septième diminuée (mi bécarre réb) qui nous conduit à la pédale de dominante (mes. 7 ⟶ mes. 12).

Retour du rythme pointé en force.

Vivace - Mes. 12 :

Il s'agit d'une forme qui n'est pas encore la forme sonate bithématique et qui se rapprocherait encore de la forme préclassique.

EXPOSITION

THEME PRINCIPAL (mes. 12), contrastant avec l'introduction. Il est formé de trois périodes :

Mesure 12 :

● **Première période :** en trois propositions, jouées uniquement par les cordes, dans la nuance

« P ». Nous passons du puissant au délicat. Cette période est écrite à deux voix, l'une d'elles est le thème proprement dit, nous appellerons l'autre le contrethème **(exemple 3).**

Ex. 3 - (Thème principal mes. 12)

Violons I et II — alti — Violoncelles et C.B. — point culminant expressif — chute — contrethème

— Première proposition : antécédent allant de la tonique à la dominante. Le thème proprement dit : tenue (sur 7 temps) particulièrement expressive sur le septième temps (premier temps de la troisième mesure) où le **si b** fait figure de retard expressif par rapport à l'harmonie suggérée par le contrethème (deuxième voix). Ce point culminant est suivi d'une chute d'un phrasé très détaillé.

Le contrethème aux cordes graves, de caractère opposé, en notes légères piquées conjointes ascendentes.

Mes. 16 :

— Deuxième proposition : conséquent (dominante ⟶ tonique). Nous apprécions ici le raffinement du travail mélodique : chute du thème par mouvement brisé.

Mes. 20 :

— Troisième proposition, conclusive ; le thème prend un caractère très mozartien **(exemple 4)** avec

Ex. 4 (mes. 20)

Violons I — chute de 6te — appog.

la petite appogiature brève mesurée au demi-ton **fa # sol,** suivie de la chute en sixte. La cadence parfaite nous conduit à la deuxième période.

Mes. 23 :

● Deuxième période **(exemple 5)** contrastant avec la première période. Elle est donnée par le tutti orchestral, nuance « forte ». Nous trouvons les

Ex. 5 (mes. 23) : 1re incise de la 2e période du th. principal

cordes — ff — gamme fusée — accords appuyés

gammes fusées et les grands accords appuyés en note piquée. Cette deuxième période est formée de trois incises de deux mesures, comprenant chacune les gammes suivies des accords appuyés en note piquée. La troisième incise est agrandie par la formule cadentielle. La deuxième période nous conduit à une nouvelle présentation de la première période du thème.

● Troisième période. Des différentes propositions sont ponctuées par de légers accords aux hautbois et aux cors, comme une sorte de rebondissement de la chute du thème.

PONT (mes. 42) : il est, par son caractère et certains éléments, issu de la deuxième période du thème principal (gammes fusées, notes appuyées à la noire, le tutti, et la nuance « f »). Toutefois, le caractère véhément est amplifié par les syncopes au second violon, ainsi que par les octaves brisées à la croche aux instruments graves.

Mes. 47 :

Intensité générale amplifiée : trémolos aux violons, « sf ». Nous nous dirigeons vers le ton de la dominante (fa maj.) avec passage en do majeur (dominante de la dominante de si b).

Mes. 61 :

Un silence suit les grands accords appuyés de la mes. 60, laissant présager l'arrivée d'un nouvel élément important.

THEME SECONDAIRE (mes. 62) **(exemple 6) :** ce

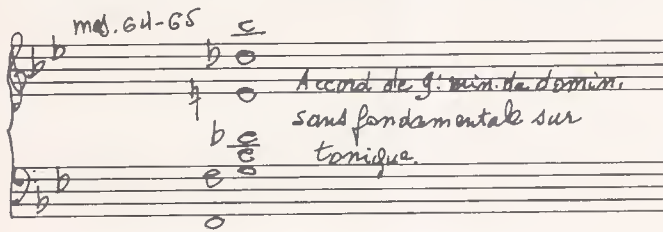
Ex. 6 - thème secondaire (mes. 62)

Flûte — etc...

n'est pas encore vraiment un second thème de sonate, car il n'est pas assez important pour faire équilibre avec le thème principal. Il sera utilisé lors du développement central, mais ne sera pas réexposé. De plus, il est d'une certaine manière issu de l'élément en noires appuyées de la deuxième période du thème principal.

Surprise à l'arrivée de la tonalité de fa mineur imprévue et assombrissante.

Les harmonies sont elles-mêmes dramatiques, notamment **mes. 64-65 :** accords de neuvième mi-



neure de dominante sans fondamentale sur tonique.

Tension provoquée par la sixte augmentée (mes. 69).

Mélodiquement, le thème est impressionnant par l'amplification du contour formant de grands arpèges ascendants et descendants en noires appuyées. Ces arpèges sont accentués en leur point culminant par les « sf ».

Mes. 70 :

Episode issu de la deuxième période du thème principal, faisant transition entre le thème secondaire et le retour du thème principal. L'élément en noires portées est devenu conjoint (mes. 71), alors que son homologue dans la deuxième période du thème principal a un mouvement d'arpège descendant.

Les vents ajoutent au dynamisme de cet épisode par leur ponctuation de rythme iambique (u —), la longue est formée par la noire suivie des silences, la brève étant la noire accentuée par sa situation sur le premier temps.

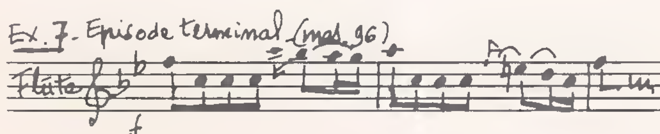
Mes. 75 :

L'atmosphère change radicalement : retour au mode majeur : nous assistons à une curieuse transformation des noires conjointes descendantes dans la nuance « f » en notes légères reprenant le caractère du contrethème et préparant ainsi l'entrée du thème principal en fa majeur (mes. 78 aux hautbois).

La troisième proposition (mes. 86) ne ressemble en rien à son homologue initial. Il s'agit d'une marche modulante sur la chute du thème, de caractère dramatique. Deux cadences, dont la deuxième est l'amplification de la première par ajout de basses aux cordes graves, concluent ce thème et nous conduisent à l'épisode terminal de l'exposition.

Mes. 96 :

Episode terminal (exemple 7), de caractère



opposé. Nouveau thème secondaire très vivant par son rythme et son contour mélodique. Mes. 100 : impressionnant élan à l'unisson pour aboutir à la mes. 102, sur ré neuvième, puis éventail se refermant sur la cadence parfaite. Mes. 105 sur pédale de tonique, l'animation est à son comble lorsque au tutti et par le rythme iambique marqué trois fois de suite par des « sf » sur le deuxième temps, nous arrivons aux dernières mesures de l'exposition. Conclusion en force (arpèges brisés et accords appuyés).

DEVELOPPEMENT CENTRAL

Mes. 111 ⟶ 113 : courte transition formée de deux ruptures successives. Après les silences (mes. 111) : changement de tonalité brutal : quatre accords « f » sur la dominante de sol mineur suivis de silences. Nouvelle rupture. Le développement débute sur une cadence rompue (quatrième degré : accord de mi b).

Développement proprement dit : mes. 114. En quatre sections :

— mes. 114 : sur le thème secondaire (faux second thème);
— mes. 134 : sur le thème principal ;
— mes. 180 : sur l'élément de l'épisode terminal de l'exposition ;
— mes. 191 : sur pédale de dominante de sol mineur avec des éléments de la deuxième, puis de la première période du thème principal.

Mes. 114 : Première section : développement sur le thème secondaire.

Episode véhément (tutti, nuance « f », nombreux « sf ») dans le caractère du thème secondaire. Le thème est joué par les premiers violons. Viennent s'ajouter aux tenues des bois et aux trépidations en croches des cordes graves les syncopes du pont.

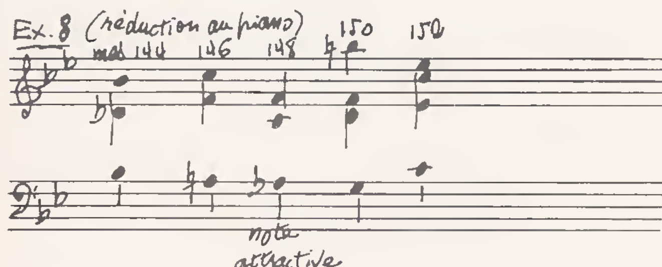
Cette section est modulante : mi b maj. ⟶ fa min. ⟶ ré b maj. ⟶ mi b maj., dominante de la b, tonalité du thème de la seconde section.

Mes. 134 : Deuxième section : développement sur le thème principal.

Opposition de caractère. Le thème est joué au départ exclusivement aux cordes dans la nuance « piano », dans le caractère du thème principal. A noter les imitations entre le second violon et les alti et violoncelles.

A partir de la mes. 142 : le contrethème aux premiers violons prend une tournure mélodique plus torturée et amplifiée, se rapprochant par moment de celle du thème secondaire. Modulation par le

sixième degré (minorisé et attractif vers la dominante) du nouveau ton (si b min. ⟶ do min.) : **exemple 8.**



A partir de la mesure 152, les bois entrent peu à peu : jeu d'imitation continu : thème au violoncelle et contrebasse en do min., imitation aux hautbois.

Dès la deuxième proposition (mes. 156), le contrethème perd son caractère conjoint pour prendre une tournure plus tourmentée.

La troisième proposition (mes. 160) se poursuit par une marche modulante comme lors de la présentation du thème principal en fa majeur au cours de l'exposition (voir mes. 86).

Mes. 172 : le thème principal est repris pour la première fois en force. La chute est développée ; en perdant son phrasé, l'élément de chute perd son caractère de chute (mes. 177) pour reprendre le caractère appuyé des noires de la seconde période.

Un éventail mélodiquement tourmenté (mouvement disjoint brisé) se referme sur la cadence parfaite en sol mineur à la mes. 180.

Mes. 180 : Troisième section : développement sur l'élément de l'épisode terminal de l'exposition.

De caractère agité. Nous y retrouvons les tierces brisées, le rythme iambique avec les « sf » sur le deuxième temps. Cet épisode modulant nous conduit vers la dominante de sol min. (mes. 191).

Mes. 191 : Quatrième section : développement sur pédale de dominante.

En deux parties :

a) Sur la deuxième, période du thème principal de caractère toujours mouvementé, cette partie est à rapprocher de l'épisode qui commence à la mesure 70.

b) Les accords portés des mesures 197 et 198 s'enchaînent immédiatement au motif issu du contrethème principal. Pour la première fois, ces accords ne sont pas suivis de silences sur les second et troisième temps.

Cette partie s'oppose à la partie précédente par le caractère. Elle est une sorte de transition qui amène la réexposition. L'élément principal est le contrethème de caractère lié, traité contrapuntiquement en mouvement contraire (seconds violons, bassons et alti).

Mes. 205 : les bassons disparaissent, laissant les cordes ponctuer légèrement trois fois la ligne régulière des premiers violons, ligne qui est une sorte de longue levée qui fait attendre sa résolution sur le thème principal amenant la réexposition.

REEXPOSITION

Suite aux 21 mesures basées sur la dominante du relatif mineur (sol min.), voici une surprise tonale d'une grande fraîcheur : retour de la tonalité de si b majeur. Tonalement, nous effectuons le chemin inverse de la transition séparant l'exposition du développement.

Mes. 212 :

Thème et contrethème comme lors de l'exposition ; la ponctuation entre les propositions se fait par les hautbois seulement, le cor étant utilisé comme soutien harmonique durant les propositions. Jeu d'imitation entre les premiers et les seconds violons (traités en écho). La troisième proposition est jouée à la tierce supérieure par la flûte, les premiers violons gardant la proposition initiale.

Mes. 223 :

Pont écourté par de nombreuses élisions dont la plus importante correspond à celle des mesures 52 à 70, au niveau de la mes. 230.

Mes. 230 :

Nous avons donc la suppression du thème secondaire et passons de suite à l'épisode qui faisait, dans l'exposition, suite au thème secondaire ramenant le thème principal.

Mes. 256 :

Episode terminal de la réexposition. Cet épisode est agrandi car il conclut le mouvement entier. Les cadences parfaites sont plus nombreuses à partir de la mes. 263 que dans l'exposition. Le rythme iambique au tutti n'est joué que deux fois, mais il est repris (mes. 267) après une nouvelle cadence.

Mes. 271 :

Elision des deux mesures de rythme iambique.

Mes. 273 :

Dernière cadence parfaite, suivie de frénétiques arpèges brisés, puis d'accords arrachés pour conclure.

Michel GUIOMAR

PARSIFAL, LE SANG ET LE FEU

Peu d'œuvres se présentent à nous comme *Le Conte du Graal*, en lequel se confondent et s'identifient l'un à l'autre la matière ou l'espace littéraire, le message et le destin, celui-ci rassemblant toutes les métamorphoses reçues par le récit premier : suites et adaptations, analyses et commentaires, dramaturgies et représentations du Mythe qu'il a porté jusqu'à nous. Son espace est celui d'une Quête aventureuse du Sacré ignoré, puis méconnu par le héros, même devant l'évidence, au seul profit d'un mystère obscurément ressenti, que Chrétien de Troyes ne dénouera pas. Ainsi du message, qui demeure occulte, insaisissable : à l'œuvre originelle, nulle issue ; Chrétien la laisse inachevée, comme Perceval, inaccomplie sa Quête. A cet inachèvement, nulle solution, aussi nombreuses que puissent avoir été celles que chaque continuateur a imaginées, chaque exégèse, préniser. Un sentiment d'impasse ou plutôt de voie perdue, bien qu'à jamais ouverte saisit celui que tente le mystère du Graal, entre ses origines profondes et ses significations aujourd'hui innombrables, toutes sans doute et par essence errantes. La parole de Kundry vaincue à la fin du deuxième acte de *Parsifal*[1] s'adresserait donc bien à la quête de tous les témoins historiques, commentateurs, historiens, scénographes et autres illustrateurs de toutes les œuvres du Graal, aussi bien qu'à chacun d'entre nous :

Quand tu fuirais d'ici et trouverais ouvertes
toutes les routes de l'univers,
le chemin que tu cherches,
tu ne le trouveras jamais, ni les sentiers.

Son cri, « en une explosion de démence », se prolonge même dans une malédiction qui tendrait à prétendre que le dénouement unique de la Quête ne pourrait être qu'en elle seule :

sentes et routes
qui t'emporteraient loin de moi
je les maudis !

Parole peut-être moins démente que Wagner lui-même a pu le croire : Kundry, seul foyer humain d'un dénouement possible, être de Sang et de Feu, co-rédemptrice plus que pécheresse repentie, l'idée moins aberrante qu'elle peut paraître, nous l'éprouverons peut-être, ne serait-ce que dans la réflexion de Wolfgang Wagner sur son propre projet scénographique[2]. C'est un pas que Julien Gracq, présentant son drame *Le Roi pêcheur*[3], semble franchir, et de manière assez consciente pour en privilégier l'aveu reporté dans une intention évidente, même voilé d'un certain détachement, en phrase ultime de l'avant-propos :

Si peu d'intérêt qu'en définitive cela représente, je tiens tout de même à dire que c'est Kundry qui porte mes couleurs (p. 17).

Avant même que ces regards contemporains n'éclairent pour nous Kundry d'une lumière autre que celle que la scène wagnérienne traditionnelle jette généralement sur elle, reconnaissons aussi dans sa dernière clameur la clef de l'errance parsifalienne :

Errance, errance,
route familière à mes pas,
je la consacre ta compagne !

Maintenant, si Elle s'identifie à l'errance et donne celle-ci à Parsifal comme compagne en se proclamant aussi le Double féminin du héros de la Quête déjà permanente depuis Chrétien de Troyes, n'est-ce pas qu'Elle est déjà présente, invisible, occulte comme le message, dès l'origine, et que Wagner l'a seulement découverte, comme Gurnemanz la fait exactement renaître du buisson impénétrable, ou Klingsor, de la nuit.

Identifiant aussi le Mythe et le texte, Claude Lévy-Strauss écrit, en saisissant, lui aussi et une fois encore après tant, l'une des autres phrases clefs du drame wagnérien :

... ici, l'espace et le temps se confondent (*... zum Raum wird hier die Zeit*). *Ces paroles, qu'au premier acte Gurnemanz adresse à Parsifal, tandis que la scène se transforme sous les yeux des spectateurs, offrent sans doute la définition la plus profonde qu'on ait jamais donnée du mythe.*

Bien qu'évoquant ici la généralité du Mythe[4], Lévy-Strauss affirme tout de suite que les paroles sont « plus vraies encore appliquées au mythe du Graal », dont il parcourt alors tout le panorama jusqu'à Wagner. Au-delà, les derniers commentaires de ce Mythe, les scénographies récentes et parmi elles celle de Wolfgang Wagner s'imposent ainsi comme autant de foyers inévitables de toutes les réflexions qu'appellent la permanence des problèmes wagnériens et du mystère du Graal et les remarques précédentes, qui en reçoivent un appui, mais que soumet aussi à des références nouvelles l'actualité de certains faits.

La nouvelle présentation de *Parsifal* s'entoure en effet de circonstances, les unes générales, les autres plus proches de nos recherches personnelles, mais toutes favorables à lui donner un intérêt privilégié : la première est que, à peine deux saisons après avoir déploré mais reconnu nécessaire après plus de vingt festivals, le retrait de la scénographie de Wieland Wagner, *Parsifal* ait reparu dans une conception de son frère Wolfgang. Une attention critique particulière s'est portée vers cette tentative, et d'autant plus alertée qu'elle a repris la plus prestigieuse réussite peut-être de son frère et la réalisation-symbole en 1951 de la résurrection de Bayreuth et de la révolution scénographique, dont l'esprit s'est poursuivi après la mort de Wieland au festival et sur d'autres scènes lyriques, même s'il s'est souvent estompé sous les apports inquiétants d'une nouvelle néo-tradition, si cela peut se dire à la fois d'un retour au passé ancien et d'une imitation trop figée de Wieland. Au moins en devrions-nous saisir l'occasion de nuancer d'avance nos critiques éventuelles contre Wolfgang Wagner, au seul souvenir de Wieland recréant sans cesse son Parsifal, inlassable pendant quinze ans pour en poursuivre la perfection, jamais atteinte, introuvable, comme le secret du Graal. Ainsi revu d'un regard en arrière, le *Parsifal* de 1951 paraîtrait nécessairement ouvert à son achèvement et donc objet possible, lui aussi, de critiques initiales et sans doute exactement contraires à celles qui lui furent à cette époque adressées. C'est peu de dire, et donc tout de même sans mauvaise critique systématique, que l'essai de Wolfgang Wagner appelle la même attitude de perfectionnement et perpétuelle réflexion, même quand il se confie avec évidence au souvenir de Wieland dans les deux grandes scènes du Graal, dont les contraintes de scénographie dictée par la musique, le geste, le texte, sont si rigoureuses qu'en elles règne aujourd'hui le plus difficile problème de renouvellement ; la question se pose même de savoir si elle cache les sources potentielles d'une recherche aussi continue ou si elle est, d'entrée, trop pauvre pour de tels retentissements. Le chroniqueur de *Die Bühne* ne va-t-il pas jusqu'à titrer simplement sa critique, trop brève il est vrai, « Ein neuer alter " Parsifal " », un nouveau ancien (vieux, usé) *Parsifal* [5].

Celui-ci décevra sans doute, en effet, qui nous laisse aussi un peu rassurés. A l'audace de reprendre *Parsifal* à Bayreuth aujourd'hui, il faudrait apporter une révision du texte scénographique, un dépaysement, un revirement conceptuel qui soient absolus. Nous ne sommes peut-être rassurés que d'avoir craint un désaveu de l'œuvre de Wieland Wagner, un retour aux espoirs des irréductibles, nostalgiques et traditionnalistes, tenants aveugles d'exigences qu'imposeraient à l'œuvre le sacré et le mythe médiéval immuables, un *Parsifal* ramené à ses strictes mesures scéniques scrupuleusement respectées. Cela n'a pas été, même parmi quelques signes d'une telle nostalgie (suggestions de vraie forêt et vrais jardins de féérie nocturne un peu trop pâle pour un domaine de perdition, filles-fleurs préraphaélistes trop évanescentes qui devraient être vénéneuses, retours réalistes de l'objet...). Par contre, l'autre attitude pour échapper, tout aussi périlleusement, à l'imitation de Wieland dans une transgression, aussi espérée qu'appréhendée ici, de la conception de celui-ci, ne s'est pas faite non plus, qui aurait refait et réussi *au-delà de* la scénographie de Wieland, ce que lui-même avait réussi autrefois *contre* la tradition. Nous ne pouvons cependant juger, et moins encore parce qu'elle apporte peu et que sa prudence ne prête nullement à exégèses et analyses, cette scénographie seule, en elle-même. Avant de l'évoquer mieux, nous devons esquisser le cadre des circonstances qui sollicitent une confrontation générale de problèmes que pose l'œuvre entre son passé, la permanence du mythe et les données actuelles de son entendement, le *Parsifal* de Bayreuth devenant le centre d'un nouveau paysage du Graal proposé à notre société d'aujourd'hui, selon le désir même de Wolfgang Wagner [6].

***

Une autre circonstance, au moins pour les témoins français, tient à quelques récentes publications, nouvelles ou rééditées, d'études qui, attendues, favoriseraient cette nécessité constante de rassembler les problèmes permanents de l'esthétique wagnérienne, ces études qui s'y consacrent et la scénographie. Si la traduction nouvelle, le *Cas Wagner* et *Nietzsche contre Wagner*, date déjà de 1968, réunie en petit opuscule aux prétentions de grande et libre diffusion et de polémique jusque dans la présentation [7], les textes restent opportuns à la fois parce que le philosophe est, lui aussi, aujourd'hui très sollicité et l'enjeu des tendances extrêmes les plus idéologiquement opposées, qui veulent, chacune, s'y découvrir des sources, et parce que, on s'en souvient, *Parsifal* fut pour Nietzsche l'un des scandales qui, après son premier vrai ressentiment causé en 1876 par le festival inaugural — dont le centenaire va se célébrer — provoquèrent sa rupture avec Wagner.

Aussi précieuse et actuelle est la traduction française, *Souffrances et Grandeur de Richard Wagner*, de Thomas Mann [8], dans lequel *Parsifal* a une place privilégiée. Bien que la version allemande et la première édition française datent déjà de 1933, c'est-à-dire du cinquantenaire de la mort du compositeur, cette réédition vient à propos, qui permet de relire, sous une autre et éclairante lumière, ce jugement d'un auteur dont la personnalité n'est pas à souligner ici. Il date même des dernières années libres de l'ancien Bayreuth, aussi cerné alors de tensions idéologiquese paroxystiques, que ses témoins désiraient entendre, que désuet dans les réalisations, et de l'époque même où le climat que l'on ne peut ignorer ronge et détourne le véritable message wagnérien avant de précipiter l'Allemagne. Présentant

cette traduction, André Levinson ne manque pas de rappeler « le détachement philosophique et le courage intellectuel » de l'auteur qui arrache Wagner et son œuvre à l'idéologie abusive de l'époque :

> *Sa façon de comprendre le nationalisme de Richard Wagner lui a valu de la part de quelques-uns de ses compatriotes célèbres, sacrifiant à l'idole du jour, des ripostes furibondes. Malgré certaines effusions patriotiques dans les* Maîtres-Chanteurs *(passages qui exaltent, d'ailleurs, non point la puissance, mais bien la spiritualité allemande...), Thomas Mann se refuse à laisser embrigader l'ombre de ce grand Allemand par les sectaires du « racisme » militant [...]. Bien au contraire, il fait resplendir, dans « l'alémanité » elle-même de son héros, ce fond d'humanité, douloureuse et magnanime, qui assure à l'œuvre de Richard Wagner son rayonnement universel* (p. 15-17).

Est-ce de cette volonté devant les circonstances aussi cruciales que Thomas Mann soit revenu sans cesse à *Parsifal*, au thème du Mal, de la Faute, de la Rédemption ? Il est troublant aujourd'hui que, par un singulier revirement qui transparaîtrait même peut-être dans la manière dont O.G. Bauer veut interpréter la pensée de Wolfgang Wagner (*op. cit.*), non seulement la *Tétralogie* mais, en dépit de son essentielle irréductibilité à tout système (qui ne peut toujours être que opposition fondamentale au Mythe), *Parsifal* devraient encore défendre leurs vrais messages contre une pensée marxiste tentée désormais par la même annexion abusive et, de plus, maladroite de ce qu'elle n'a rien à y gagner et acquérir, qui ne la mettrait éventuellement, à son insu, en péril... L'étonnement s'aggrave à constater que Nietzsche, malgré son opposition foncière sur ce point à Wagner, et donc une position contradictoire à toute idéologie qu'on voudrait reconnaître au compositeur, a connu les mêmes successives agressions : à l'époque où Thomas Mann écrit, la pensée nietzschéenne est communément confondue et identifiée au fascisme, au nazisme, au wagnérisme égaré, mais aujourd'hui toute une part de cette pensée marxiste le solliciterait. Loin d'accuser nous-même toute idéologie, nous voulons au contraire mettre en garde contre de telles erreurs et mauvaises acquisitions et détournements : le dilemme serait complexe et, en toute honnêteté, insoluble, qui imposerait à la fois d'identifier l'une à l'autre les idéologies extrêmes emprunteuses, ici successivement accusables l'une par l'autre et vouées cependant aux mêmes admirations successives, et d'identifier pensée wagnérienne et pensée nietzschéenne, si diamétrales à ce propos de *Parsifal* aujourd'hui appelé à contre-message.

Le fait que se célèbre aussi le centenaire de la naissance de Thomas Mann (1875), que l'écrivain ait l'âge du Festival de Bayreuth est plus qu'une simple coïncidence, qui s'entoure de signes : dans le *Docteur Faustus*, règne l'univers d'Amfortas aussi bien que de Klingsor par le geste du héros qui se donne volontairement la maladie et la souffrance, et dans le même contexte de sexualité et de sang empoisonné que dans *Parsifal*. Préfaçant une réédition appelée par ce centenaire [9], Michel Tournier avance avec justesse que Adrien Leverkühn n'est pas seulement Schoenberg, mais aussi Nietzsche et quelques autres et enfin, idée que l'on pressent chère à Thomas Mann à travers tous ses essais, de l'identité de souffrance ou de rêve d'un homme et de son pays, l'Allemagne elle-même. Nous avions reconnu combien symbolique avait été à cet égard le choix de Parsifal pour la résurrection de Bayreuth après la dernière guerre [10].. Le thème de l'initiation par la maladie et la souffrance qu'elle donne, qui dans *Parsifal* est passivement reçue comme punition, et mal supportée par Amfortas, ou détournement voulu de faiblesse par Klingsor, est un thème constant chez Thomas Mann ; Michel Tournier en rappelle la présence dans *Docteur Faustus, La Mort à Venise, La Montagne magique*... Entre les deux blessés wagnériens, mal préparés eux-mêmes à une telle initiation, on pressent ainsi, par comparaison au thème mannien, une clarté autre sur le rôle de Parsifal. La même préface évoque Kastorp dans *La Montagne magique* : même si le personnage semble s'éloigner du climat wagnérien par la passion qu'éprouve le jeune homme pour Verdi et la *Carmen* de Bizet, double choix dont l'intention presque antiwagnérienne et pronietzschéenne est claire, le message reste parsifalien quand il trouve « au terme de ses épreuves une sorte de santé supérieure, un enseignement humain et surhumain qui l'a fait comparer à Lancelot chevauchant à la conquête du Saint-Graal ». Sans approfondir autrement ici pourquoi Lancelot plus que Perceval, reconnaissons que Lancelot, même dès *Le Chevalier à la charrette* de Chrétien de Troyes, et donc chez ses continuateurs, est un conquérant presque agressif d'audace, d'obsession héroïque et amoureuse, quand Perceval et le Parsifal wagnérien surtout accueillent sans conquérir, reçoivent le Graal sans l'avoir voulu, par simple vertu de naïveté, la plus grande des forces, selon Bachelard [11].

Si nous voulons poursuivre l'identité du thème chez Thomas Mann et chez Wagner, la question est donc posée de savoir comment Parsifal accède à une telle initiation par la souffrance d'un corps malade, lui déjà en apparence si inaccessible au mal. C'est précisément d'une idée de Thomas Mann commentée exactement par M. Tournier, que la solution wagnérienne apparaît, selon une synthèse de deux mondes qui, reconnue ici, ne va plus cesser de s'imposer à nous :

> *Pour accéder à une santé supérieure, il faut avoir traversé l'expérience profonde de la maladie et de la mort, tout de même que la condition première de la rédemption est la connaissance du péché.*

Exact parallèle, dont la première parole trouve son écho parsifalien dans la réflexion de Wolfgang Wagner pour sa mise en scène :

Parsifal doit parcourir « les chemins de l'errance et de la souffrance » jusqu'à ce que, grâce à ses multiples expériences, il soit celui qui sait (selon O.G. Bauer, *op cit.*).

Quelle expérience profonde, sinon celle de la maladie en effet, mais de telle sorte que l'initiation qui lui en sera faite soit aussi celle du péché, selon le parallèle évoqué plus haut ; et quel péché sinon celui d'Amfortas, qui, provoqué à la fois par le démoniaque et par la Lance, instrument de blessure divine, *surhumaine*, le tient éloigné du Graal, c'est-à-dire du Sang rédempteur ou du moins bienfaisant :

> *Amfortas, en qui Wagner voulait représenter la souffrance de l'humanité entière, reconnaît qu'une évolution dans son destin personnel, et, de façon générale, dans celui de la communauté du Graal, ne peut intervenir que grâce à quelqu'un libre de toute contrainte.*

En d'autres termes, un être capable de souffrance, mais sans l'avoir recherchée en fausse ascèse sur lui-même comme Klingsor, ou l'avoir méritée comme stigmate du mal et de la faute, comme lui Amfortas, donc le pur Parsifal. On voit donc que Parsifal et Amfortas sont conduits l'un vers l'autre par nécessité rédemptrice, pour que la connaissance de la souffrance par le premier devienne sa connaissance de la Faute de l'autre, que Parsifal devienne non seulement Amfortas pour en assumer la Faute et en connaître la souffrance, mais encore un double de Celle par qui vint la Faute et la blessure, Kundry, pour en éprouver la tension indicible au-delà même du Mal et du Bien. Cette souffrance, il la reçoit donc d'abord lui aussi par Kundry, en son âme et en son cœur à l'annonce par elle de la mort de sa mère, au premier acte, souffrance morale et filiale première, annonciatrice de la grande blessure du deuxième acte, sous les lèvres de la séductrice, et non pas de désir, mais par compassion. C'est bien ce qu'entend ici Wolfgang Wagner, voyant la nécessité pour Amfortas de se trouver comme rédempteur « quelqu'un libre de toute contrainte », nous l'avons dit,

> *mais assez mûr pour connaître l'essence des choses par la sympathie et la compassion, qui doit faire lui-même l'expérience du calvaire de l'errance et de la souffrance humaine pour parvenir à la maturité et cela pour autrui.*

C'est pourquoi, comme d'ailleurs Wieland dans un schéma célèbre, *La Croix de Parsifal*[12], Wolfgang Wagner place la scène du baiser de Kundry au cœur de sa conception :

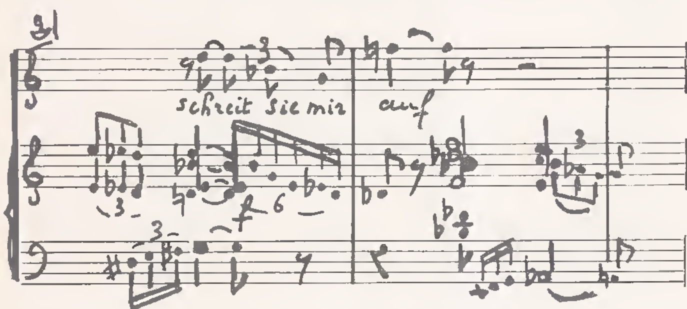
> *A l'intérieur de ce processus de connaissance, le baiser de Kundry marque le déclenchement : Parsifal comprend alors les souffrances qu'il n'avait pas saisies jusque-là* (Bauer, *op. cit.*).

Le cri est un cri de victime blessée sous la morsure d'un Désir incarné qui n'a été ni éprouvé ni recherché, qui a trompé Parsifal par l'image même de sa mère et la nostalgie de la révélation de la première blessure, par l'appel à une identité, toute *enfermée* dans ces deux êtres en présence, des sangs, *créateurs de vie*, celui de Parsifal et celui de Kundry, mensongère substitution de la mère, donc dans une illusoire et également mensongère contradiction de la plaie *ouverte* d'Amfortas et du sang *stérile* de Klingsor. C'est bien au cœur, au profond de lui-même, autant que sur ses lèvres, que Parsifal ressent la brûlure de ce sang. Les gestes — il presse ses mains avec violence contre son cœur, comme pour surmonter une douleur déchirante — aussi bien que les paroles disent la contre-révélation de cet autre sang dont il assume brusquement le mal :
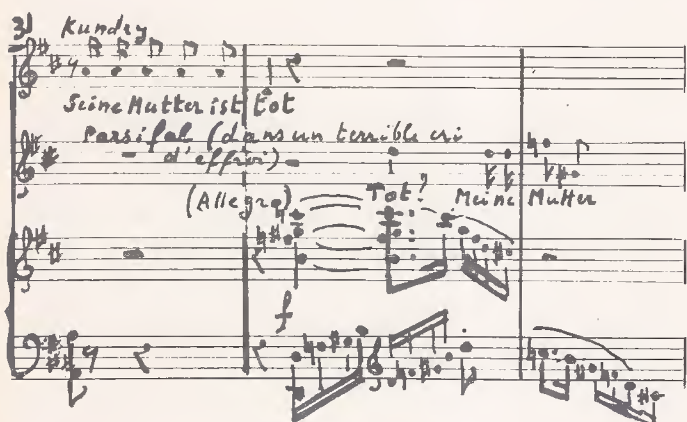
> *Amfortas !*
> *La blessure ! La blessure !*
> *Comme elle brûle dans mon cœur !*
> *Efroyable cri*
> *qui monte en moi clamant du plus profond de mon [âme !*
> ...
> *La plaie que je vis saignante*
> *maintenant saigne à mon propre flanc !*
> *... ici, ... ici dans mon cœur.*

Mais surtout la musique. Les trois premières paroles, s'énonçant presque à vide, entre de vifs désarrois de l'orchestre : « Amfortas — La blessure — La blessure », sont trois cris, nuançant le même motif vocal [ex. 1],

guidant, dirait-on, Parsifal jusqu'à l'identité qu'il réalise, dont il prend conscience par la souffrance, entre Amfortas et lui-même, entre le Feu et le Sang de Kundry et la brûlure de son propre sang ; on remarquera que la première phase de sa stupéfaction douloureuse se portant sur « sie mir auf », qui est l'aveu de la révélation, retrouve exactement le Fa naturel du cri premier, enfermant donc l'instant, jusque dans le soutien harmonique, presque le même par l'enharmonie do dièse - ré bémol [ex. 2]. Il ne serait pas inutile non plus de comparer



ces décharges désemparées de l'orchestre entre les premiers cris que nous venons de citer [ex. 1] et celle qui, sur le motif même de Kundry et non pas d'ailleurs d'Herzeleide, accompagne le cri de Parsifal à l'annonce de la mort de sa mère, au premier acte [ex. 3] : l'ana-



logie frappante est un signe d'identité des souffrances, et de l'usurpation par Kundry de ce fantôme qui le hante.

Quant au *jeu de scène* — l'expression n'est pas ici aussi usuelle qu'elle paraît ; Kundry n'a-t-elle pas chanté aux filles fleurs de lui laisser Parsifal qui était là « pour d'autres jeux » ? — quant au jeu de scène dont Kundry étreint et embrasse le héros, peut-être a-t-il tenu sa brève beauté dans l'ambivalence et cependant la qualité si naturelle, normale du geste : quand Kundry se laisse couler doucement vers Parsifal, hâte et impatience de la passion, autant que lenteur ou lassitude de l'habitude en sont écartées, dont on ressent pourtant que cette possession de Klingsor accomplit avec fièvre et démoniaque un acte auquel elle est soumise depuis très longtemps. Elle ne glisse pas non plus vers une promesse acquise, convenue et si la sûreté des gestes laisse deviner la tranquille attitude de la conquête invincible, on ne sait cependant si elle se love ou rampe comme une louve ou un serpent d'une sensualité animale instinctive et assouvie, ou s'abandonne, exténuée de pitié comme une mère vers son enfant. On en saisit violemment, dans la révolte de Parsifal, jusque-là paralysé par l'inertie mêlée de l'incompréhension et de l'hypnose, l'équivalence des lèvres, du sang, du Feu, telle qu'il le clame. Ce rare moment ainsi joué témoignerait bien de l'idée dominante de Wolfgang Wagner que dans *Parsifal,* le Bien et le Mal n'ont plus une valeur absolue et que par-delà les signes qui les représentent cette scène *cruciale,* — à tous les sens que l'on imaginera du mot, y compris d'être au centre de cette croix de Parsifal par laquelle, nous l'avons suggéré, Wieland ordonnait tous les symboles, éléments, événements du drame, — cette scène cruciale et rédemptrice, réunit deux mondes, sur lesquels nous allons revenir, dans un au-delà du Bien et du Mal, ici en osmose, en transmission de leurs sangs.

L'admirable équilibre qui règne dans *Parsifal* annonce qu'après la souffrance par la mort de sa mère au premier acte, et celle que provoque la séduction et l'étreinte, au contraire charnelle, vivante de Kundry, au deuxième acte, une nouvelle initiation par la souffrance et la Mort l'atteigne encore au dernier acte : le moment est connu, quand Gurnemanz lui apprend la mort de Titurel et qu'à cette annonce, il « se cabre comme d'une douleur *surhumaine* » et qu'il est prêt de se pâmer. Rappelons aussi que ses premières paroles, reprenant presque celles de la malédiction de Kundry, à nouveau présente, mais autre, sont pour évoquer ses « chemins d'errance et de douleur et toutes les blessures qu'il en a endurées. Cependant, l'équilibre des trois scènes de souffrance ne serait pas parfait, qui ne donne ici à Kundry qu'une place obscure, un rôle en marge, dans le seul souvenir de Parsifal. Dans la conception de Wolfgang Wagner, Kundry est rétablie dans l'égalité des droits que Parsifal a acquis, en fait par Elle, et elle est délivrée de sa malédiction, baptisée comme lui, conduite vers le Graal, elle aussi. Il nous est apparu alors qu'un imperceptible jeu de scène à l'extrême fin de la cérémonie, et d'autant plus que rien ne l'indique dans la partition et les indications wagnériennes, prenait une immense signification : Parsifal portant le Graal, parcourt tout le cercle des chevaliers qui s'est formé autour du miracle de la guérison d'Amfortas et passe d'un pas égal et lent ; à la hauteur de Kundry, à peine distincte de leur rang, ce pas s'arrête, à peine le temps d'une hésitation, encore que ce terme révèlerait mal moins l'incertitude soudaine de celui qui sent le sol se dérober sous lui, que plutôt la défaillance de l'être foudroyé par la souffrance et la sublimation qu'il s'en crée :

dans la conscience qui lui est donnée de Kundry humainement perdue pour lui, sauvée par lui, sur le seuil même de sa Mort par le Graal.

*
**

Sur un plan encore français et à la fois universitaire, un autre intérêt demeure que, aux programmes des agrégations de lettres classiques, grammaire et lettres modernes de cette année 1975-1976, appartiennent Chrétien de Troyes et *Le Conte du Graal* ou *Perceval*. Aussi, même si à travers le *Parzival* de Wolfram, *Perceval* et *Parsifal* se séparent, étions-nous alertés, même avant le festival, par de nombreuses publications françaises du conte et d'études et recherches, qui vont se poursuivre encore, sur le plus grand romancier du Moyen-Age. L'occasion est ainsi trop belle de rappeler la genèse profonde du rayonnement wagnérien du Graal puisque cette imprégnation celtique et française semble parfois inexplicablement oubliée paradoxalement en France. Nous nous souvenons d'avoir entendu, il y a quelque vingt ans, un toujours célèbre conférencier et critique évoquer la grande légende « allemande » de Tristan qui avait inspiré Wagner ! On aimerait par contre que les futurs agrégés littéraires, leurs maîtres et jurys ne méconnaissent pas combien le drame wagnérien a transfiguré un récit médiéval et ravivé un Mythe qui, sans lui, n'aurait peut-être pas réanimé tout un courant lyrique du XXe siècle. A cette double intention des musiciens et des littéraires, nous soulignons un choix assez large de rééditions et présentations nouvelles du conte, avant-propos, analyses, commentaires qui apportent d'utiles matériaux pour ressentir toute l'aventure spirituelle historique du Mythe du Graal [13].

Une étude est exemplaire de ce que chacun devrait ainsi tenter, l'introduction à *Parsifal* du programme de cette année à Bayreuth [14], un texte de Lévy-Strauss : *De Chrétien de Troyes à Richard Wagner*. Lévy-Strauss ne se limite pas au seul survol historique et, dirions-nous, préhistorique, depuis les sources possibles — égyptienne, grecque, celtique, iranienne (et nous préciserions mazdéenne [15]), chrétienne, arabe... Il rappelle combien les grands aspects du mythe ne pouvaient échapper à l'attention de la psychanalyse puis, prenant conscience de la prédominance d'une matière celtique pour suivre le récit de *Perceval* à travers ses éléments mythiques les plus signifiants et les mutations symptomatiques chez les continuateurs et adaptateurs de Chrétien, Lévy-Strauss reconnaît enfin l'importance de la transgression wagnérienne dont la clef serait pour lui l'étonnante synthèse de sa dramaturgie entre la vision de Chrétien de Troyes et celle de Wolfram. A travers ces pages, où se ressent le pouvoir d'ouverture, non pas même du mythe percevalien mais des sources mêmes auxquelles Chrétien lui-même puisa sans doute, une première transgression se reconnaît dès Wolfram :

Auteur d'une transformation profonde qui fit évoluer un conte encore tout près des mythes qui lui donnèrent naissance vers une réflexion proprement morale.

Selon Lévy-Strauss, le génie de Wagner fut de réussir ici la synthèse de deux catégories de mythes universels jusque-là trop séparés, ceux du type œdipien, que nous reconnaissons de l'Antiquité grecque, et que n'oublie pas non plus Wolfgang Wagner dans son projet recueilli par O.G. Bauer, en les opposant au potentiel mythique du Christianisme, et ceux du type percevalien, médiévaux, qu'ils portent l'empreinte de Chrétien, de Boron ou de Wolfram. Non seulement nous avons toujours ressenti la dualité essentielle dans *Parsifal*, non seulement Wolfgang prend conscience d'un dualisme des tendances mythiques parsifaliennes, mais Lévy-Strauss reprend sans le savoir, écho spontané et révélation d'affinité, non pas peut-être une idée antérieure mais au moins le principe d'une dualité mythique qu'exprimait, voici déjà quelque trente ans, Julien Gracq dans son avant-propos du *Roi-Pêcheur*, véritable mise en scène d'une pensée déjà implicite dans *Au Château d'Argol* [16], ces deux œuvres étant toutes imprégnées des climats de *Perceval* et de *Parsifal*.

*
**

Ici s'ouvre d'ailleurs pour nous la dernière source d'intérêt de la nouvelle scénographie, source toute personnelle, puisqu'elle vient des études que nous avons entreprises et menons encore sur cet auteur français [17], dont l'attitude même est musicale et l'œuvre imprégnée de celle de Wagner et du mythe du Graal entre autres mainmises wagnériennes sur le domaine médiéval, dont il admire le rapt non sans quelque regret d'un trésor peut-être perdu pour nous :

Il semble qu'en réalité il est advenu à cette « matière de Bretagne » une malchance insigne : après de longs siècles de sommeil, un génie exceptionnellement vigoureux est apparu qui, d'un seul coup, a fait main basse sur le trésor et de cette vendange semble d'un coup avoir extrait tout le suc. La chose se complique de ce que Wagner, outre qu'il dispose d'une puissance de transfiguration faite pour décourager d'avance un successeur, est, comme Nietzsche l'a remarqué, un artiste de cette espèce indésirable que l'on appellerait volontiers l'espèce des jeteurs de sorts (*op. cit.*, p. 13-14).

« Il reste pourtant que cette matière n'est pas épuisée » ainsi poursuit Gracq, premier témoin de la vérité de son optimisme, premier héritier du retentissement wagnérien qui a reporté ces mythes jusqu'à nous. Il est ainsi désormais impossible de ne pas confronter tous

les auteurs apparus ici et surtout ces trois principes de dualités mythiques pressentis par Gracq, Wolfgang Wagner, Lévy-Strauss, responsables de conceptions parsifaliennes nuancées et, pour celle de Wolfgang, d'une scénographie qui, face à toutes les références de jugement que nous venons de dire, est elle-même un miroir de la société-témoin comme en chaque tentative dramaturgique, ainsi que son auteur l'a explicitement voulu, en posant même la problématique en termes actuels.

(*A suivre.*)

---

1. Traduction de M. BEAUFILS, *Parsifal*, coll. bilingue, Aubier-Montaigne, Paris, 1964.

2. *Parsifal-Aspekte*, d'après des conversations et des discussions avec Wolfgang WAGNER, recueillies par O.G. BAUER (juillet 1975). Documents de presse.

3. Julien GRACQ, *Le Roi-Pêcheur* (drame en 4 actes), Paris, José Corti, 1948.

4. Claude LÉVY-STRAUSS, « De Chrétien de Troyes à Richard Wagner », Programme I « *Parsifal* », Bayreuth, 1975, p. 1-9 et 60-67.

5. Helmut LOHMÜLLER, « Ein neuer alter "*Parsifal*" » [...], Die Bühne, septembre 1975 (Wien).

6. *Parsifal-Aspekte* (cf. note 2).

7. *Le Cas Wagner* et *Nietzsche contre Wagner*, trad. de Paul LEBEER, présentation de Clément Rosset, Libertés nouvelles (la littérature de combat de tous les temps et de toutes les tendances), coll. dirigée par Jean-François REVEL, n° 5, J.-J. Pauvert, éd. 1968.

8. *Souffrances et Grandeur de Richard Wagner*, trad. par Félix Bertaux, Paris, Fayard, 1933, réédité 1975.

9. Aux Editions Albin Michel, 1975.

10. Voir *L'Education Musicale*, Opéra et Scénographie IV, La Scène et l'Etre [...], novembre et décembre 1973, n° 202-203.

11. Dans *L'Intuition de l'Instant*, idée reprise souvent dans ses œuvres.

12. Schéma plusieurs fois inséré dans les programmes de Bayreuth ; à notre connaissance, on ne le trouve ailleurs que dans la plaquette accompagnant l'enregistrement de *Parsifal*, par P. Boulez (Deutsche Grammophon).

13. Pour ne signaler surtout que les publications récentes : CHRÉTIEN DE TROYES, *Le Conte du Graal ou Perceval* (Les romans de Ch. de Troyes, V), publié par Félix Lecoy, tomes I et II, 1975, Librairie Honoré Champion (coll. Les Classiques français du Moyen-Age). — *Perceval le Gallois*, mis en français moderne par Lucien FOULET, préface de Mario ROQUES, Paris, Nizet édit., réédition 1974. — Pierre GALLAIS, *Perceval et l'initiation*, Les Editions du Sirac. — Jean FRAPPIER, *Chrétien de Troyes*, Connaissance des lettres, Hachette, 1968. — Jean FRAPPIER, *Chrétien de Troyes et le Mythe du Graal*, étude sur *Perceval ou le conte du Graal*, Paris, S.E.D.E.S., 1972. — Simone GALLIEN, *La Conception sentimentale de Chrétien de Troyes*, Paris, Nizet, 1975. — John BEDNAR, *La Spiritualité et le symbolisme dans les œuvres de Chrétien de Troyes*, 1974. — Reto R. BEZZOLA, *Le sens de l'aventure et de l'amour* (Chrétien de Troyes), Librairie Honoré Champion, 1968. — Eugène VANCE (Université de Montréal), « Le Combat érotique chez Chrétien de Troyes, De la figure à la forme », *Poétique*, revue de théorie et d'analyse littéraire, 1972-12, p. 544-571. — Philippe MENARD, *Le Rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen-Age*, 1969.

14. Voir plus haut, note 4.

15. Voir à ce sujet Henry CORBIN, *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, 4 tomes, Paris, Gallimard, 1972, surtout tome II : La Lumière de gloire mazdéenne et le Saint-Graal.

16. Julien GRACQ, *Au Château d'Argol*, José Corti, 1945.

17. Entre autres, un ouvrage sur « La Pensée musicale de Julien Gracq », à paraître, 1976.

Hervé MUSSON

nOtre discOthèque

De l'œuvre abondante qu'a laissée Thomas Morley, dix-neuf pièces parmi les **Pavanes, Madrigaux, Ballets** et **Chants sacrés** sont réunies en un disque remarquable que l'on doit aux ensembles vocal et instrumental Deller Consort et Morley Consort. La seule composition pour luth qui nous soit parvenue trouve naturellement sa place dans cet enregistrement à côté de pages instrumentales destinées au théâtre ou aux fêtes champêtres. Figurent aussi la participation de Morley au « **Triomphe d'Oriane** » composé en l'honneur de la reine Elisabeth et maints ouvrages sacrés. Très beau disque HARMONIA MUNDI à recommander pour ses immenses richesses musicales interprétées avec éloquence et finesse **(HMU 241 X).**

J'avais déjà annoncé dans ces mêmes colonnes (mars 1975) la réédition de l'intégrale de l'œuvre de Gesualdo, chez HARMONIA MUNDI. C'est aujourd'hui chose faite, l'intégrale existe à nouveau par le Quintetto vocale italiano, direction Angelo Ephrikian dans une interprétation dont on a déjà vanté les mérites, ainsi le volume 7 de la collection, concernant la seconde partie du sixième **Livre des Madrigaux (HMU 300 X).**

DECCA, dans sa collection ARISTOCRATE, présente un enregistrement réservé à la **musique pour luth de la Renaissance** et de l'**époque baroque** avec 12 pièces que Michel Dintrich interprète sur une guitare à 10 cordes. La pureté de son exécution, élégante et très nuancée, rend à ces œuvres tout leur relief. La musique y prend spontanément vie, c'est une dentelle de sons et de couleurs qui se fixe dans l'oreille et qui fait tout le charme, tout le sens de ces pièces ornementales, divertissantes, toujours expressives. Six anonymes de l'époque élisabéthaine, une **Pavane** de Diego Pisador (1552), une **Fantaisie** qui contrefait la harpe de Alfonso Mudarra (1510-1580), deux **Fantaisies** de Francisco da Milano (1497-1543), **Suite en la mineur** et **Tombeau sur la mort de Mgr le Comte de Logy,** de Sylvius Léopold Weiss (1686-1750) sont enregistrées dans des arrangements heureux de Michel Dintrich (DECCA, ARISTOCRATE **7252 X Stéréo quadriphonique SQ).**

Dans sa collection Invitation à la Musique, la Maison **Philips** présente quelques pages de musique anglaise du XVIIe siècle avec **Quatre suites d'orchestre** de Purcell : « **Dioclétien** » ou la prophétesse « Abdelazer » ou la vengeance du Maure, **L'Epouse vertueuse** et **Le Vieux Garçon.** Ces pièces, plus ou moins d'apparat, dont la fonction première était d'enjoliver des représentations théâtrales, apparaissent aujourd'hui pleines de vie. C'est à l'orchestre de chambre de Rouen, dirigé par Albert Beaucamp, que l'on doit l'interprétation de ces divertissements légers et agréables. Du point de vue culturel, il faut dire le bien de cette collection bon marché, intelligemment faite, qui favorise une plus large diffusion de la musique (PHILIPS, **Invitation à la Musique, Stéréo 6537 005 C).**

EMI LA VOIX DE SON MAITRE propose un enregistrement des trois **Suites en Fa, Sol** et **Ré** du **Water Music** de Haendel (1685-1759), soit dix-huit pièces pour une intégrale que le Bath Festival Orchestra exécute sous la direction délicate de Yehudi Menuhin. Ce regroupement en **Trois Suites,** adopté ici des dix-huit numéros qui nous sont parvenus sans trop de précision quant à leur place dans l'œuvre, offre l'avantage d'une organisation plus nette de ce **Water Music** si connu. Je dirai seulement la joliesse de l'interprétation présente et le charme toujours intact que procure l'audition de cette œuvre faite pour les divertissements royaux (EMI, VSM **2C 069-00232 X).**

Les travaux de recherche menés par Kurt Redel dans le domaine de la musicologie, ont permis la re-découverte d'une **Passion** de Telemann (1681-1767) qui faisait depuis longtemps partie des « choses » égarées de l'Histoire. PHILIPS en publie aujourd'hui, dans sa collection TWIN-SET, un premier enregistrement mondial de qualité tout à fait remarquable. Cette **Passion selon saint Marc,** datée de 1759, allie à la densité dramatique et religieuse habituelle aux Passions plus anciennes une luminosité classique ; les sonorités plus aérées, les mélodies parfois plus légères, enjolivent l'expression initiale de drame sacré devenu moins austère, mais qui est donnée avec toujours autant de ferveur. C'est une belle page de musique publiée dans une interprétation grandiose de K. Redel à la tête de l'Orchestre Pro Arte de Munich qu'accompagnent le Chœur des Jeunes de Lausanne (chef A. Charlet) et les solistes Agnès Giebel (soprano), Ira Malaniuk (contralto), Heinz Rehfuss, Horst Günter (barytons), Theo Altmeyer (ténor), Lionel Rogg (orgue) et Léonard Hokanson (clavecin). On n'écoute pas cet enregistrement sans émotion. L'expression est ample et généreuse, l'œuvre sonne avec plénitude, tout y est parfait, équilibré, pur et sensible. Des solistes, du chœur et de l'orchestre résulte une étroite identité d'esprit, soutenue par une égale perfection technique et musicale, autant de qualités qui donnent à ce premier enregistrement une grande valeur (PHILIPS TWIN-SET, **Stéréo 6701 018 - IX).**

Le numéro 84 de la Collection Fiori Musicale, présenté par ERATO offre quatre **Sonates,** un **Concerto** et une **Partita** de G.Ph. Telemann avec M. André (trompette), J.-P. Rampal (flûte), R. Veyron-Lacroix (clavecin), J. Chambon (hautbois), M. Duchênes (flûte à bec alto et soprano) et P. Hongne (basson). La réalisation est due à R. Veyron-Lacroix. C'est un ravissement constant. Mais, de ces six œuvres, la plus intéressante est, sans conteste, la **Sonate en trio pour flûte, flûtes à bec et clavecin,** où les flûtes se jouent l'une l'autre, l'une symphonique, l'autre secrète, avec une poésie vibrante. La gravure est d'excellente qualité, et l'interprétation, tout comme le choix des œuvres, constitue un facteur d'intérêt musical évident. De tous les interprètes qui participent à cette heureuse réalisation, M. Duchênes, aux flûtes à bec, s'impose d'emblée pour l'émotion qui domine son jeu doux et expressif, fait uniquement de sensibilité. Voilà de quoi renouer avec la plus pure tradition classique et faire vivre une heure de musique bien émouvante. A recommander chaleureusement (ERATO, EFF **8081 G.U. - C).**

Le jeune violoncelliste Frédéric Lodéon poursuit sa brillante carrière avec un enregistrement des deux **Concertos pour cello,** en **Ré Majeur op. 101** et en **Do Majeur** de Joseph Haydn (1732-1809), proposé par ERATO, avec le Bournemouth Sinfonietta Orchestra placé sous la direction de Théodor Guschlbauer. Belle realisation technique et musicale pour ces deux œuvres inégalement connues. Le **concerto en Do** fut longtemps considéré comme perdu. F. Lodéon appartient avec quelques autres, à la nouvelle génération d'interprètes qui s'impose de plus en plus au sein du monde musical et qui n'a déjà plus rien à envier aux générations précédentes. En peu de temps, le jeu de F. Lodéon, dense, au phrasé précis et expressif, l'a placé au premier plan, et son répertoire semble apparemment illimité, puisque, outre la musique du XXe siècle, dans laquelle il est plus habituel de l'entendre, il s'attaque avec autant de bonheur à l'art classique (ERATO, **G.U., STU 0869 X).**

Après les Concertos pour violoncelle de Haydn, Theodor Guschlbauer, à la tête de l'Orchestre de la Fondation Gulbenkian, accompagné cette fois de la pianiste Maria João Pires, interprète les **Concertos pour piano en Ré Majeur, KV 537, n° 26** et en **Ut Majeur KV 415 n° 13** de Mozart, dans un enregistrement ERATO de très bonne gravure. (Ce qui n'est malheureusement pas le cas de tous les enregistrements se trouvant sur le marché ; il arrive parfois d'entendre la musique à travers un brouillard... A croire qu'on ne dispose pas partout des mêmes possibilités de reproduction !) Quoi qu'il en soit, l'interprétation présente reflète une maturité et un sens de l'expression très juste. Le concerto n° 13, tout comme le n° 26, baptisé arbitrairement « du couronnement », sont donnés dans une plénitude sonore, avec un phrasé très naturel (ERATO, **STU 70887**).

C'est à J.P. Rampal et Claudio Scimone, à la tête de I Solisti Veneti, que l'on doit l'apparition sur le marché, dans une interprétation toute de fraîcheur, d'œuvres peu connues, comme le **Concerto lugubre** en **ut mineur**, le **Concerto n° 3 Militaire** en **Ut Majeur** et le **Concerto n° 1** en **ré mineur** du compositeur italien installé à Paris : Luigi Gianella (1778-1817). Ces œuvres charmantes et gaies témoignent du talent de leur auteur qui n'a pas tout sacrifié (les premières mesures du concerto « lugubre » excepté) aux goûts « remarquables » de la bourgeoisie française de ce début de XIXe siècle et qui, aux « flons-flons » du théâtre d'alors, préféra composer pour son instrument une musique légère, chantante et dépourvue d'emphase. De quoi se laisser charmer. Quant à ERATO à qui revient le privilège de cette publication, très bien gravée, saluons au passage ses efforts pour élargir le répertoire et pour favoriser une plus grande connaissance de la musique (ERATO, **STU 70894 X**).

Parmi les quatre enregistrements de cette discothèque consacrés au piano, s'inscrit une intégrale des vingt-six **Préludes** de F. Chopin (1810-1849), joués par le pianiste chilien Claudio Arrau. L'interprétation fougueuse, d'un lyrisme sans outrance, avec des vagues d'enthousiasme ou des accents vibrants de sensibilité, donne de ces splendides fresques sonores, de forme libre, dictées par le sens de l'expression musicale, une bien belle et vivante version (PHILIPS, TRESORS CLASSIQUES, **Super Artistique Stéréo 6500 622 X**).

Une interprétation de G. Cziffra a toujours quelque chose de spectaculaire ! Sa fabuleuse technique semble ne pas avoir de limites et il fait plus avec ses doigts et sa force que tout un orchestre. On comprend, dans ces conditions, qu'il excelle à jouer Liszt dont l'œuvre impose une puissance musculaire de première grandeur. Ainsi, l'enregistrement PHILIPS COLL. TRESORS CLASSIQUES, comprenant **Polonaise n° 2, Sonnet de Pétrarque, op. 123, Fantaisie et fugue sur le nom de Bach**, un **Sospiro, Tarentelle, Leggerezza** et **Légende de saint François de Paule marchant sur les flots** dont il offre une interprétation grandiose, digne d'un grand romantique. Un travail de titan au sein duquel le **Sonnet de Pétrarque** donne un peu l'illusion d'un moment de paix ou, plutôt, d'intimité rendu avec extase (PHILIPS **6500 250 X**).

La firme DECCA vient de publier dans sa collection ARISTOCRATE un disque consacré à Windgassen, qui arrive à point à quelques mois du centenaire de l'inauguration du célèbre théâtre et pour rappeler un des grands moments du festival de Bayreuth. Depuis que Windgassen nous a quittés, dire que Bayreuth est en deuil serait peu de chose ; avec son départ, c'est tout un passé fantastique qui s'éloigne un peu plus, et l'on ne peut se souvenir sans une profonde nostalgie des interprétations bouleversantes de la Tétralogie, de Tristan, ou de Parsifal qui nous ont été données avec lui au temps de Wieland Wagner. Ce disque, musicalement, nous apprend peu de choses, il ne constitue pas non plus un idéal pour apprécier ou mieux connaître l'œuvre de Wagner, mieux vaut, pour cela, une intégrale ; il est juste un témoignage de cette grande époque avec des extraits d'un **Parsifal** dirigé par Knappertsbuch, et un dernier hommage rendu à ce très grand chanteur qui était chaque année à la disposition de Wieland et de Wolfgang Wagner, pour remplacer au pied levé tout rôle de ténor et qui tenait habituellement trois ou quatre rôles différents. Cet enregistrement, à ce titre, possède une valeur inestimable. Les interprétations de Windgassen restent et resteront toujours présentes à la mémoire des privilégiés ayant pu le voir et l'entendre sur la « colline sacrée » — ô combien ! — certainement l'un des plus hauts lieux d'art du monde. Peu de chanteurs lyriques prennent possession du plateau comme lui. Sont gravés ici : **Lohengrin, Atmest du nicht mir die sussen Duft — Höchtes vertrau'n hast du... le récit du Graal, les adieux de Lohengrin ; Parsifal : es start der Blick** (acte II) et **Nur eine Waffe taugt** (troisième acte) — **Siegfried : chants de la forge et du marteau, Scène de la forêt — Le Crépuscule des dieux : mort de Siegfried** (DECCA ARISTOCRATE, **Stéréo quadriphonique S.Q. 7251 X**).

La Marseillaise ? Deux siècles de recettes, bravo Rouget de Lisle (1760-1836) ! Mais, la Marseillaise, c'est un peu comme une voiture, on modifie le modèle selon les époques. Ainsi, la nouvelle version a perdu ses allures nationalistes et par trop subversives quelque peu usées aujourd'hui. Un des « modèles », le plus illustre certainement depuis sa création à Strasbourg, est remis à l'honneur par EMI LA VOIX DE SON MAITRE à l'occasion d'un enregistrement consacré à la musique française au XIXe siècle et au début du XXe. Dans ce cadre, on ne pouvait passer sous silence la version que Berlioz écrivit pour l'ouverture à Paris d'un festival de l'Industrie. L'Orchestre de Paris, les Petits Chanteurs à la Croix de Bois, les chœurs du Théâtre national de l'Opéra, sous la direction de J.-P. Jacquillat, exécutent cette œuvre exaltante et démesurée, ainsi que **Espana** de Chabrier (1841-1894), **Prélude à l'après-midi d'un faune** de Debussy (1862-1918), **Marche des petits soldats de plomb** (version d'orchestre) de G. Pierné (1863-1937), **L'Apprenti sorcier** de P. Dukas (1865-1935), **La Danse macabre** de Saint-Saëns (1835-1921) et **Pavane,** pour chœur mixte et orchestre, de G. Fauré (1845-1924). Interprétation franche, directe, dynamique. La direction précise donne ces œuvres avec relief et couleur. Quant à la gravure, elle ne supporte aucun reproche (EMI VOIX DE SON MAITRE, **2 C 069 12848 X**).

De Michel Corrette (1709-1795) à C. Saint-Saëns, la firme DECCA collection **Aristocrate,** propose un large aperçu de la musique française pour cor dans un enregistrement remarquable de pureté et de relief sonore. Cinq œuvres ont été réunies pour la circonstance : **Concerto en Ut Majeur** de M. Corrette, **Larghetto pour cor et orchestre** d'E. Chabrier, **Morceau de concert** de C. Saint-Saëns, **Andante cantabile pour cor et cordes** de V. d'Indy (1851-1931) et **Villanelle cor et orchestre** de P. Dukas. Daniel Bourgue, accompagné par l'Orchestre national de Monte-Carlo dirigé par de Massimo Freccia, joue ces œuvres de façon éblouissante. La richesse du timbre, sa variété, tout comme la légèreté avec laquelle il exécute ces pièces, sont apparemment infinies. Des évocations les plus mystérieuses, les plus secrètes, aux sonorités les plus dorées, mille nuances caractérisent son jeu expressif et sensible au phrasé solide faisant de cet enregistrement, outre son intérêt musical, un ravissement pour l'oreille, un bain de musique (DECCA **7213 X**).

Les Editions PATHE MARCONI - VOIX DE SON MAITRE consacrent habituellement une partie de leurs activités discographiques à la rediffusion de documents sonores anciens présentant un intérêt particulier dans l'histoire du disque. Ainsi, après un repiquage M. Long, des **quatuors pour piano et cordes** de G. Fauré, puis un récital Madeleine Grey, voici un « Album du cinquantenaire » en deux disques, consacré à G. Fauré, dont le premier avantage est de comporter quelques extraits de **Pénélope** (avec G. Cernay, soprano, enregistrement initial 1930), depuis sa création somptueusement oublié des maisons de disques et des scènes lyriques... Malgré la mauvaise qualité du 78 tours initial, il est désormais possible aujourd'hui d'entendre un fragment de cette œuvre fantôme dont tout le monde connaît l'existence, mais seulement l'existence. Sont ainsi reproduits ici le **Prélude n° 3 en sol mineur** et la **Barcarolle n° 1 en la mineur,** dans une interprétation de G. Fauré lui-même, conservée sur rouleaux perforés depuis 1913. Le mécanisme de ces rouleaux pouvait noter les nuances et l'interprétation, malgré son grand âge, bénéficie, en plus des normes actuelles, de reproduction sonore, puisqu'il a suffi de repasser les rouleaux sur un piano mécanique analogue pour l'enregister aujourd'hui. Une très belle interprétation de **Pelléas et Mélisande** par Inghelbrecht, enregistrée sur 33 tours, en 1954, figure aussi en cet album de prestige et constitue peut-être l'un de ses plus grands moments spécifiquement musicaux, tant est grande la sensibilité de cette vibrante interprétation peu troublée par des défaillances techniques.

Elégie, op. 24, cello et piano, **Berceuse, op. 16,** violon, piano, **Shylock** (extraits symphoniques), **Automne, Dans les ruines d'une abbaye, Le Secret, Soir, Prison, Mirages, Le Jardin clos, Le Don silencieux, L'Horizon chimérique** et le **Quator en mi mineur** ont aussi leur place dans ce très bel album. Mais à quand les interprétations modernes de Fauré. S'il faut vanter et louer les mérites

de la présente réalisation, peut-on aussi espérer que Fauré retrouvera une meilleure place dans l'actualité musicale discographique ! (EMI VOIX DE SON MAITRE, **2 C 153 12845/6 - 2 X T).**

Arabesques, Children's corner, La Fille aux cheveux de lin, Jardins sous la pluie, La Cathédrale engloutie, Le Petit Nègre, L'Isle joyeuse, Soirées dans Grenade, joués par M. Haas, ont été réunis par ERATO sur un disque de sa collection **Fiori Musicali.** L'interprétation est célèbre et nombreux sont les pianistes ayant joué ces pages magnifiques musicalement difficiles. Un tel disque sert directement nos tâches pédagogiques, toutes ces œuvres étant d'une grande utilité en classe pour la musique même qu'elles contiennent et pour donner une des plus belles images de la musique française au début de ce siècle (Debussy ; ERATO, **EFM 8082 GU).**

Yvonne Lefebure s'est peu manifestée jusqu'à présent dans le domaine du disque. Partagée entre son enseignement et un incessant travail tendant à une perfection toujours plus grande, elle n'a fait que peu d'apparitions. Ses enregistrements rares sont pourtant dignes d'intérêt, et ce dernier disque s'ajoute à la collection des gravures de qualité sortant des sentiers battus. Il s'agit, en effet, d'œuvres peu connues de Paul Dukas et de Maurice Emmanuel (1862-1938). Il faut lui rendre hommage pour ses efforts à faire revivre des œuvres injustement oubliées. Ce disque contribue à mieux les connaître et les apprécier. De P. Dukas, **Variations interlude et finale de Rameau, Prélude élégiaque, Sur le nom de Haydn,** et de M. Emmanuel, **Sonatine, n° IV, sur des modes hindous, Sonatines, n° III et VI.** Y. Lefébure donne de ces pièces une version brillante et vigoureuse, c'est un torrent sonore qui déferle sous ses doigts sans défaillance. Le piano sonne comme un orchestre, avec des sonorités rondes et pleines, et l'expression est tour à tour sereine, féerique ou agressive (FY, distribution RCA, **réf. FT 017 X).**

Dans sa collection TWIN SET, PHILIPS publie une très belle version de **L'Opéra de quat' sous** de Kurt Weill (1900-1950) et Bertold Brecht (1889-1956) dans la distribution originale de la représentation à l'Opéra de Francfort. Direction musicale : Wolfgang Rennert, réalisation : Theo Knobel. Cette version compte parmi les meilleures actuellement disponibles sur le marché. Bien qu'elle soit basée, en premier lieu, sur l'expression dramatique, et que l'air « mauvais genre » caractéristique de l'œuvre y soit très souligné, la musique, au premier plan, tient son rôle sans outrances, mais avec beaucoup de relief. Un bel équilibre a été réalisé entre les deux dimensions théâtrales et musicales de cette œuvre « encanaillante ». J'aurais peut-être préféré, malgré tout, une exécution plus spécifiquement musicale comme il en existait une sur un disque très ancien dans une version malheureusement « allégée ». Néanmoins, la scène est ici bien présente, et l'œuvre y prend naturellement vie (PHILIPS, **6747 042 X, stéréo).**

Un certain nombre d'éditions discographiques de l'œuvre pour piano à deux ou quatre mains, de M. Ravel (1875-1937), existent actuellement et possèdent toutes en général leurs qualités particulières de musique, de technique ou — parfois aussi — de snobisme. DECCA publie à son tour trois disques en coffret de l'interprétation de François-Pascal Rogé. Sans être aussi brillante que la splendide interprétation de Werner Haas, cette version se caractérise surtout par une belle sensibilité que supporte une grande agilité technique, et par un jeu de sonorités intérieures, dans **Miroirs** notamment. C'est plus souvent la projection d'un rêve, même jaillissant, qu'un fantastique mirage sonore. Les pages extraordinaires de **Ma Mère l'Oye,** jouées avec Denise-Françoise Rogé, sont d'une intense poésie. F. Pascal donne une très vivante interprétation des **Valses nobles et sentimentales.** Belle version, en bref, projetant un éclairage un peu différent sur cette œuvre pianistique très vaste. Sans être aussi gigantesque que d'autres, cet enregistrement prendra sur le marché de la concurrence une place à ne pas négliger (DECCA ARISTOCRATE, **stéréo 7286/88 - 3 X).**

La collection TRESORS CLASSIQUES, PHILIPS s'enrichit d'une nouveauté de belle qualité musicale. Un des disques sans doute le plus attrayant de ce mois, dans une exécution remarquable. La musique y est nerveuse, colorée, secrète ou exubérante ; elle incite à la fête, à la danse et devient tour à tour fantastique, obscure ou bien joyeuse. Elle s'épanche généreusement et force à la gaîté. Dédié simultanément à la harpe et à une certaine forme d'art du XXe siècle, cet enregistrement réunit le **Concerto pour harpe et orchestre** de Villa-Lobos (1887-1959), **Sones en la Giralda** de Rodrigo (1902), et **Concertino pour harpe et orchestre de chambre, op. 93,** de Castelnuovo Tedesco (1895). Les deux œuvres de Rodrigo et C. Tedesco surtout débordent de vitalité. De quoi se griser de sons et de rythmes. Quant à l'interprétation due à la harpiste Catherine Michel qu'accompagne l'Orchestre national de Monte-Carlo dirigé par A. de Almeida, elle est incisive, très pure, et surtout magnifiquement enlevée. Bravo ! C. Michel fait partie de cette jeune génération d'interprètes français atteignant à des sommets de musicalité. Elle obtient des sonorités de cristal et, surtout, elle joue avec une poésie et une jeunesse débordante (PHILIPS **6500812 X).**

L'Ensemble Instrumental de France vient d'enregistrer chez DECCA, **La Nuit transfigurée** d'Arnold Schoenberg (1874-1951), le **Concerto en Ré Majeur pour orchestre à cordes** d'Igor Stravinsky et **Cinq Mouvements pour cordes, op. 5,** d'Anton Webern (1883-1945). Cette réalisation présente l'avantage de réunir trois grands aspects de notre musique moderne à différentes étapes caractéristiques de son évolution de 1899 à 1946. Quant à l'interprétation, elle est bien du style de l'Ensemble Instrumental réputé pour la perfection technique et musicale, tout comme pour la justesse. Rien n'est laissé au hasard et tout semble savamment dosé pour une expression musicale plus pure où la sensibilité s'allie à une finesse de ton caractéristique de l'Ecole française. Le **Concerto** de Stravinsky, notamment, est donné avec beaucoup de vigueur et d'homogénéité (DECCA, ARISTOCRATE, **7253 X).**

Lauréat du concours Olivier Messiaen depuis 1973, le jeune pianiste Pierre-Laurent Aimard voit s'ouvrir devant lui une carrière des plus brillantes. L'enregistrement des **Préludes** et de **Deux regards sur l'Enfant-Jésus (Le Baiser de l'Enfant-Jésus** et **Par Lui tout a été fait)** en témoigne. L'interprétation révèle une puissante personnalité et une aptitude privilégiée à interpréter la musique moderne qui prend sous ses doigts un relief, une dimension rarement atteints. « Notre discothèque », ce mois, compte un nombre impressionnant de nouveautés de choix, mais le présent disque y brille d'un éclat tout particulier. L'envolée des phrases, l'envergure du jeu, très large de P.-L. Aimard, met en valeur tout le potentiel expressif et poétique de ces œuvres. ERATO présente son disque comme un moyen d'accéder à l'univers sonore de Messiaen. Avec une interprétation comme celle-ci, le but sera pleinement atteint (ERATO, **STU 70875).**

Chroniques azuréennes

Plutôt que donner un tardif palmarès des manifestations musicales de la Côte d'Azur, j'ai détaché pour nos lecteurs quelques pages de mon carnet. Palais princier de Monaco. Aldo Ciccolini. John Pritchard : un interprète que nous n'avions pas entendu depuis un certain temps, dans une œuvre agréable mais sans portée profonde. Eh bien justement ! Ciccolini apparaît au-delà de la virtuosité, du charme et de l'élégance. Pas plus d'élan peut-être, mais tellement plus de réflexion, d'inspiration, de maturité. Au fond, le vrai « progrès » pour un interprète, c'est cela ; faute de quoi, il demeure un exécutant...

Au pupitre, un chef anglais. Rien de « génial » dans le Ravel qu'on lui a sans doute imposé — car aux six concerts du Palais princier, en cette année 1975, a été donnée une œuvre de Ravel ; mais curieusement, Britten manque aussi d'humour et, dans la fugue, de panache et d'éclat. En fait, c'est vraiment avec Dvorak que John Pritchard s'est montré plus et mieux qu'un « bon chef » : il a été alors celui qui vous fait encore découvrir mille détails dans une œuvre ressassée, celui aussi qui a tout fait dire et tout permis d'oser à un orchestre qui n'attendait que cette permission pour être tout à fait lui-même.

Eglise Saint-Guillaume de Tourettes-sur-Loup. Ce soir, église comble, et même des auditeurs dans la rue : la harpe portera-t-elle jusque-là ? Qu'importe ? Chacun veut l'apercevoir à son entrée, et si possible l'entendre ! Qui cela ? Mais Lily Laskine, voyons ! La grande, l'irremplaçable, la toujours-jeune... Elle n'a pas voulu donner un programme entier : bénéficiaire de cette modestie, un excellent ensemble de jeunes, le « Madrigal d'Ile-de-France », qui, de la sacristie, retiennent leur souffle pour écouter la « grande dame de la harpe ». Huit œuvres à son programme, et non des plus faciles. Pas une défaillance, et dans chaque note, tant d'esprit ou d'émotion ! On l'acclame ; souriante, elle accepte de prolonger pour nous ce moment ineffable...

Et quelques jours plus tard, donnant la réplique à Régis Pasquier — Pasquier le jeune, comme aurait dit Georges Duhamel ! — Jeanne-Marie Darré sera là, avec le même élan insatiable du public, le même enthousiasme, la même foi, la même jeunesse.

Or elles étaient toutes deux, dès le matin de leur concert, au travail comme chaque jour. Dans la journée, elles ont encore assuré leurs cours à l'Académie d'Eté, dont la saison fut particulièrement brillante et les cours suivis et fructueux sous l'efficace animation de Fernand Oubradous. Bien plus, Jeanne-Marie Darré avait subi l'avant-veille le désagrément de ce dont elle a le plus horreur : un concert remis ou annulé à cause de la pluie. Et pourtant, face à son clavier et pour son public, c'est, avec le même « trac », le même don de soi, la même plénitude dans la réalisation !

Husseyn Sermet (j'ai déplacé ce feuillet pour le rapprocher du précédent). Un jeune pianiste turc. Vingt ans. Tous les prix de Conservatoire qu'il faut, plus un brillant prix au Concours Maurice Ravel 1975. Il a été le grand triomphateur du IVe Festival du Jeune Soliste d'Antibes - Juan-les-Pins, où il a joué, l'un après l'autre, les deux *Concertos* de Ravel. Avec un égal bonheur. Tout y était : le style et la personnalité, la virtuosité et l'expression, la fantaisie et la rigueur. Un très grand « jeune soliste » et un étonnant « ravélien ».

Aussitôt après son concert, l'Orchestre national de l'Opéra de Monte-Carlo l'a engagé. Il lui fait même, en ce dimanche de septembre, l'honneur d'ouvrir sa saison d'automne. Ravel toujours. Le *Concerto pour la main gauche*, et trois « soli ». Dans ces derniers, Husseyn Sermet va être confondant, et, dans les « *Oiseaux tristes* », bouleversant. Alors, pourquoi faut-il que, dans le Concerto, nous ne l'ayons pas retrouvé. Ni Pol Mule — qui devait diriger une bien belle *Rhapsodie espagnole*, ni l'orchestre n'y sont pour quoi que ce soit... Alors ?... D'où vient, non pas cette défaillance, mais ce passage à vide chez un tout jeune artiste en pleine possession de ses moyens ?

Justement. Ne demande-t-on pas trop aux « jeunes » d'aujourd'hui ? Et trop tôt ? Avoir « son Prix » ne suffit plus ! Il faut l'avoir « à l'unanimité premier nommé » et le confirmer par un « troisième cycle » qui permettra de ramasser quelques prix — et si possible le « premier » — dans quelques concours internationaux. Mais en même temps, il faut sans tarder entrer dans la carrière : la roue tourne et n'attend pas. A l'occasion de « son Prix » on a vu le pauvre jeune homme à la télévision ; alors, vite, des affiches, des auditions, des interviews. Et à la porte de la salle de concert, l'avion. Destination : un autre concert, avec les décalages horaires, les répétitions, les mêmes obligations non plus « mondaines », mais professionnelles.

Certes, c'est devenu le sort commun de toutes les « vedettes ». Mais Paul Paray, toujours jeune à quatre-vingt-six ans, Rubinstein, et leurs « benjamines », Lily Laskine et Jeanne-Marie Darré, n'ont pas été astreints, dans leur jeunesse et à l'aube de leur carrière, à une telle existence infernale. Certes, tout n'était pas rose et rien n'était facile ; sans quoi, où une Lily Laskine aurait-elle puisé le secret de son inaltérable domination d'elle-même, de son métier, de sa fatigue ? Où Jeanne-Marie Darré aurait-elle été chercher cette force torrentuelle, cet élan vertigineux vers le travail, et que rien n'arrête ? Mais ces artistes, en leur premier éclat, ont eu le temps de méditer, de travailler dans le calme. De vivre aussi. De jouer peut-être...

« Il n'y a plus de bons fruits », dit-on, « que voulez-vous ? On fait tout mûrir artificiellement, donc trop vite ! » Et s'il en était de même pour nos jeunes virtuoses.

« Il n'y a plus de grands tragédiens parce qu'il faut quinze ans pour le devenir. » C'est tellement plus facile de courir les studios et d'entasser de l'argent... On ne dit pas encore cela des jeunes musiciens : Lodéon, Olivier Gardon, et tous ceux qui ont été présentés au Festival du Jeune Soliste d'Antibes, dont Husseyn Sermet — et quelques autres, sans doute, suffisent à le prouver. Mais comment résisteront-ils ? Comment le potentiel artistique qui est dans leurs nerfs « tiendra-t-il » ? Ils prendront sans doute « le temps » de faire leurs exercices quotidiens et de travailler un programme annuel (au besoin, ils feront des exercices d'assouplissement des doigts, sur leurs genoux, en avion, comme Paderewski, autrefois, en chemin de fer). Mais où prendront-ils le temps de jouer pour leur plaisir, le temps de lire, de réfléchir, de rêver, de déchiffrer tout ce qui leur tomberait sous les doigts, de découvrir tout ce qui dort dans la poussière d'un temps souvent proche ? Quand prendront-ils le temps de lire Poulenc, et Florent Schmitt et vingt autres ? Qui leur permettra l'audace de « programmer » ces noms qu'un public sans curiosité ignore et veut continuer d'ignorer ?...

Et que seront-ils, ces jeunes, dans cinquante ans ?...

Angoissante question. C'est pourquoi nous devons encourager ces jeunes, sans indulgence coupable, mais avec une souriante sérénité. La vie, la carrière, la réussite — la réussite durable surtout — leur seront plus pénibles qu'à leurs aînés. Ils ont besoin de nous. Mais nous aussi, nous avons besoin d'eux...

⁂

Rentrée. On rentre... C'est difficile à admettre... sur la Côte d'Azur ! Quand on voit, après les « aoûtiens », les derniers « vacanciers tardifs » plier bagages et « remonter » vers Lyon, Paris ou Lille, on a tellement l'impression — ici — d'être enfin en vacances...

Mais comment rêver quand tout s'anime autour de soi ?...

A Nice, Pierre Cochereau veille à la bonne « rentrée » de son Conservatoire. Et quand les locaux supplémentaires promis ne sont pas prêts et que des élèves en surnombre s'inscrivent, ce n'est pas très simple. A quoi il faut ajouter la vie du Lycée musical avec, dit-on, une classe de première de plus... Non loin de là, à la Faculté, on vient de créer un « D.E.U.G. de Musique », à condition que cela n'entraîne ni postes ni crédits nouveaux...

A Grasse, un nouveau Conservatoire municipal vient de s'ouvrir. Son directeur, M. Lebaubre, n'a pas fait de déclarations « fracassantes » : il prétend œuvrer calmement, avec prudence même, et faire étudier et aimer la musique, plus que fabriquer des phénomènes... Nobles ambitions. Souhaitons à ce directeur modeste que rien ni personne ne vienne lui démontrer qu'il a tort... ou plutôt qu'il a « raison-mais... ».

A Antibes, les professeurs de piano « affichent complet », comme les hôtels quelques semaines plus tôt. L'Académie internationale d'orgue et de musique sacrée, fondée l'an dernier par l'organiste titulaire de la cathédrale, Germain Desbonnet, rouvre ses portes. Il y a même, du côté de « Monsieur le Maire », un autre projet... Mais chut !

« L'Automne musical » commence à Nice huit jours après celui de Monte-Carlo. L'Orchestre de Nice-Côte d'Azur — ce mort en sursis — ne veut pas penser au 31 décembre, et s'étourdit en jouant à Cannes, Grasse, Nice, Antibes et Menton... Mais enfin, qu'en adviendra-t-il ? Rayé d'un trait de plume l'an dernier. Sauvé *in extremis* pour un an, vivant désarticulé, incertain de son sort, inquiet, cet orchestre ne peut mourir. Que chacun, de Paris à Nice, se rejette les responsabilités, financières et autres : cet orchestre, victime des bouleversements de feu l'O.R.T.F., est une nécessité sur la Côte d'Azur. Nous en priver serait un crime et une faute.

Yves HUCHER

Musicologue

LE FASCICULE BAC. 1976

Ce fascicule, supplément au numéro 222, paraîtra vers le 20 novembre 1975, au prix de F 8,00.

L'enregistrement des trois œuvres imposées sera disponible dans le courant de décembre sous la référence suivante :

PATHE MARCONI 151 14065/66 (deux disques)

Musique au pays d'Aix

Festival 1975

Cause ou conséquence, aux premiers jours d'été, alors que les estivants en mal de soleil, d'art et de beautés provençales viennent goûter un temps ce que les habitants goûtent à longueur d'année (hormis les feux de garrigues et de pinèdes), les festivités de toutes sortes jaillissent avec une telle abondance qu'il est parfois difficile de faire un choix. Musique, peinture, art dramatique se côtoient et la concurrence est grande. Sur le plan musical, la responsabilité en incombe pour une large part au Festival qui vient de fêter glorieusement ses vingt-neuf ans et qui a favorisé son épanouissement musical.

Mais en Aix, les choses évoluent, et le décorum traditionnel peu à peu s'estompe sous l'impulsion de l'actuel directeur artistique, Bernard Lefort, qui a donné une seconde jeunesse à ce festival d'âge mûr dont le principal mérite est d'avoir rendu à la ville sa place de capitale des Arts. Aujourd'hui, Mozart n'est plus seul en scène et la scène ne se tient plus seulement à l'archevêché. Bien que celui-ci reste un lieu privilégié, on assiste aussi au festival sur la place des Cardeurs, dans la cour de l'hôtel de ville, à la Commanderie de la Bargemone (à quelques kilomètres) et même au théâtre antique d'Arles. Le smoking n'est pas indispensable pour bien entendre la musique, et l'on va même jusqu'à offrir plus de facilités aux jeunes. De quoi dérouter plus d'un habitué. En 1976, on innovera encore puisque sont prévus des cours d'interprétation (chant et accompagnement) donnés par Gérard Souzay et Dalton Baldwin.

Outre la musique de la Méditerranée que l'on fête à Aix maintenant, deux nouveautés cette saison :

D'abord l'apparition du jazz avec un récital Ella Fitzgerald; ce fut un éblouissement d'une heure et demie. Elle s'est montrée tour à tour charmante, sauvage ou gigantesque, elle a chanté avec une sensibilité et une chaleur extraordinaire, et elle s'est donnée à fond pour la plus grande joie des je ne sais combien de milliers de spectateurs présents.

Ensuite, une soirée intime, presque de salon, et presque entièrement basée sur les mots d'esprit puisqu'on a dit et joué exclusivement les textes et la musique d'Erik Satie.

Ce fut un des moments les plus intéressants du festival. L'idée était originale, elle fut réalisée avec beaucoup de finesse et naturellement d'humour. Il est infiniment dommage pourtant que le drame musical « Socrate » qui clôturait cette soirée ennuie tant de gens. L'œuvre a pourtant été merveilleusement donnée. Christian Ivaldi au piano et le baryton Jean-Christophe Benoit l'ont exécutée avec sérénité et grandeur. Le texte fut chanté avec une grande douceur et beaucoup de noblesse, mais cette fort belle interprétation n'a touché qu'une partie seulement du public; la musique se livre difficilement et l'ambiance est progressivement tombée.

Il faut dire aussi que ce « Socrate » précédé des Gymnopédies 1 et 2 jouées par Christian Ivaldi avec autant de finesse et de pureté contrastait de façon surprenante avec la première partie faite uniquement d'humour et de satyre. Le ténor Hugues Cuénod, très spirituel, y a chanté des mélodies comme la

« Diva de l'Empire » ou les « Ludions », et dit les textes de Sputs et Divertissement avec beaucoup d'intelligence et de malice.

Il reste à espérer maintenant le renouvellement d'innovations de ce genre qui mettent en lumière un art de notre temps malgré tout peu connu et qu'on apprécie pleinement dans de telles conditions.

Parmi les compositeurs du xx[e] siècle, Ravel était aussi à l'honneur. A l'occasion du centenaire, deux concerts lui ont été consacrés. Le premier dans la cour de l'hôtel de ville, avec Noël Lee (pianiste) et Bernard Kruysen (baryton), proposait les « Valses nobles et sentimentales », et sept mélodies ou recueils dont les Histoires naturelles que Bernard Kruysen a chanté avec beaucoup de gaîté et de vie, mais ce feu d'artifice final tout comme le plaisir d'avoir entendu pendant tout le concert cette extrêmement belle voix, faite pour la mélodie, et soutenue par une articulation très claire, n'ont pas tout à fait effacé l'impression pénible d'un déséquilibre entre piano et voix dans les trois Don Quichotte où le piano, par souci de trop grande pureté peut-être, restait accompagnement ornemental. L'œuvre manquait de profondeur, de foi, comme si Ravel dans ces trois chansons n'avait mis que des notes.

Plus proche du festival traditionnel, la représentation du Requiem de Verdi au théâtre de l'Archevêché donné avec force par l'orchestre de Strasbourg, les chœurs de l'opéra du Rhin (chef des chœurs : Gunter Wagner), l'ensemble vocal de Provence (direction : Hélène Guy, professeur d'Education musicale, dont les maintes activités de chef de chœur sont toujours suivies avec un vrai plaisir) et les solistes Kiri Te Kanava, Nadine Denize, Jean Dupouy et Robert Lloyd sous la direction énergique d'Alain Lombard.

L'opéra occupe toujours en Aix une place privilégiée, mais les nouvelles ouvertures vers la musique de chambre, la musique du xx[e] siècle, ou tout simplement le concert, y reçoivent aussi un accueil chaleureux; ces quatre représentations en témoignent, et la fête est ainsi plus totale.

Musique dans la rue

Malgré la rénovation salutaire du Festival due à Bernard Lefort, celui-ci conserve quelques-unes de ses apparences aristocratiques, ou plutôt bourgeoises empruntées d'un snobisme certain. L'aspect mondain devenu heureusement aujourd'hui accessoire persiste, mais pourrait-on imaginer le Festival d'Aix totalement dépouillé de son « décorum » légendaire ? Bien différentes, les manifestations de « Musique dans la rue » qui le précèdent. Quinze jours durant, la ville vit au rythme des concerts donnés sur les places ou dans les cours d'hôtels ouvertes à tout public. La foule, composée en majorité de jeunes, n'hésite pas à s'entasser autour des scènes improvisées; on s'asseoit où l'on peut, certains pour mieux voir restent debout et les places d'Aix deviennent vite impraticables.

Ce qui frappe d'abord, c'est l'attention avec laquelle on écoute malgré l'inconfort, et l'attachement que porte ce public à la musique. Je me souviens surtout de trois concerts plus que remarquables : le 25 juin, à l'hôtel Maynier d'Oppède, sonates pour piano et violoncelle de Beethoven, Debussy et Prokofiev, par Daria Hovora et Frédéric Lodéon, pleines de vigueur et de sensibilité; le 2 juillet, le Pierrot lunaire de Schoenberg par l'« Ensemble Musique ouverte » avec une esquisse de pantomime; et le 3 juillet, sur la place d'Albertas (une des plus belles de la ville), la seconde partie d'un concert Ravel comprenant la Sonate pour violon et piano, la Sonate pour violon et violoncelle, et le Trio avec Régis Pasquier au violon, Jean-Claude Pennetier au piano, et Joëlle Crocq au violoncelle. Interprétation inoubliable où Pasquier et Pennetier ont donné tout ce qu'ils pouvaient de foi, d'enthousiasme et de poésie. Trois soirées marquantes en bref, et de qualité rare. Il faut souhaiter maintenant un développement accru de ce genre de manifestations quand elles atteignent à une telle perfection. Il s'y établit un contact étroit entre la musique, les musiciens et le public puisque, outre les concerts dans la rue, sont organisées chaque jour des rencontres avec les interprètes.

A Gordes

Tandis que la fête sévit à Aix, et que les harmonies résonnent un peu partout, plus au Nord, dans un cadre naturel grandiose, à proximité du Lubéron, sur une falaise du plateau de Vaucluse, le village de Gordes, suspendu entre ciel et terre, devient aussi le théâtre des festivités musicales, puisqu'une série de concerts de musique de chambre fut organisée dans la salle de son château par « Rencontres musicales » (Harmonia Mundi), à côté de l'exposition Vasarely. Le 18 juillet, c'était un récital de clavecin donné par Robina Van Den Berg sur un clavecin William Dowd avec un programme de musique française et allemande de Louis Couperin à Jean-Sébastien Bach. De là aussi tout snobisme est exclu; seule la musique compte. De la douceur de l'interprétation de Robina Van Den Berg, de sa délicatesse à rendre les fins croquis élégants et vivants de l'art français ou les grandes phrases aux sonorités pleines de la musique allemande, cette heure fut un moment de réjouissance spirituelle très raffiné.

Aussi, après une telle saison, constatons la réussite de ces entreprises bénies par le climat et par ses dieux.

Hervé MUSSON

Professeur d'Education musicale

UNIVERSITE LYON II

U.E.R. des Sciences de l'Homme et de son Environnement
Département d'Education musicale et Musicologie
18, quai Claude-Bernard
69365 Lyon Cedex 2
Tél. : 69.24.45 (poste 416)

Les études musicales à l'Université Lyon II

Le Département d'Education musicale et Musicologie est une filière complète d'enseignement de l'Université Lyon II.

Elle prépare au *D.E.U.G. Musique*, puis aux *Licence* et *Maîtrise* d'Education musicale, qui mènent aux concours de recrutement de l'enseignement secondaire : *C.A.P.E.S.*-Musique, *Agrégation* d'Education musicale et de Chant choral.

Des postes nombreux seront à pourvoir dans les C.E.S. et lycées pour les années à venir. Actuellement, 55 % des postes d'éducation musicale ne sont pas pourvus. Sur les 45 % restants, 15 % seulement possèdent des titulaires (pourcentages cités par M. Landowsky, inspecteur général de la Musique, lors de la Journée sur l'Education musicale (Chalon-sur-Saône, 9 septembre 1975).

Le D.E.U.G. Musique est pluridisciplinaire et permet une reconversion rapide vers d'autres D.E.U.G. Les *étudiants non spécialisés* ont aussi la faculté d'incorporer l'histoire de la musique dans leur culture générale : U.V., « Introduction à la musique », puis un C.I. d'« Histoire de la musique générale » en 2e cycle.

Quant aux *étudiants musiciens*, ils reçoivent une formation spécialisée, grâce au concours du *Conservatoire national de région de Lyon* qui prend en charge, sous contrôle de l'Université, les enseignements techniques (accompagnements, harmonie, solfège) et ouvre (dans la limite des places disponibles) ses classes instrumentales aux étudiants. Des activités musicales sont offertes par l'Université et entrent dans le cycle des études : « *Chorale mixte universitaire* », Valeur de *Physiologie de la voix* (responsable : Docteur Cornut, phoniatre), de Pratique instrumentale collective (groupes musicaux étudiants) et pour la musicologie appliquée, « *Collegium Musicum de l'Université Lyon II* » (directeur : Pierre Guillot, assistant).

Une formation scientifique est solidement amorcée avec l'aide de l'Université Lyon I : valeur d'*Acoustique musicale* (Pierre Perdigon, maître-assistant de Physique).

Des *conventions* avec les Universités voisines (Saint-Etienne, Dijon, Grenoble II) permettent d'établir des liens et des niveaux équivalents. Les étudiants de ces Universités peuvent mener leurs études du D.E.U.G. Musique sur place.

La licence d'éducation musicale est un tronc commun qui ouvre aussi la voie des carrières de *recherche* en musicologie : bibliothécaire des fonds musicaux (en relation avec l'Ecole nationale des Bibliothèques de Lyon), éditions, doctorats menant éventuellement à l'enseignement supérieur.

En 1974-1975, le Département d'Education musicale et Musicologie comptait 170 étudiants inscrits au D.E.U.G. Musique, 30 pour le second cycle (partiellement ouvert) et 30 à la préparation de l'agrégation d'éducation musicale. Il doit ce succès à la variété des enseignements offerts, à ses liens avec les Conservatoires nationaux des régions Rhône-Alpes/Bourgogne, et à d'autres Universités (dont Paris IV/Sorbonne), à son corps enseignant *formé exclusivement de spécialistes* des disciplines enseignées. Le responsable est Daniel Paquette, chargé d'Enseignement dans la Maîtrise de Conférences.

D.E.U.G. Mention Lettres et Arts, Section E Musique

Ce D.E.U.G. Lettres et Arts comprend 14 Unités de Valeur (U.V.) réparties sur deux années.

A celles-ci s'ajoute la pratique instrumentale et chorale effectuée à l'Université, au Conservatoire national de région, ou tout autre établissement agréé.

L'enseignement se décompose en :

A) 11 U.V. de *matières obligatoires :*

— 4 U.V. d'Histoire de la Musique, assurées dans le cadre de l'U.E.R. des Sciences de l'Homme et de son Environnement.

— 4 U.V. de Formation musicale assurées par le Conservatoire national de région de Musique de Lyon, sous la responsabilité pédagogique de l'Université.

— 1 U.V. d'Initiation : Histoire, Histoire de l'art, Littérature générale française ou étrangère, Acoustique musicale (Lyon I).

— 1 U.V. d'Expression écrite et orale du français.

— 1 U.V. de Langue vivante.

B) 3 U.V. d'*options libres :*

Il est recommandé aux étudiants d'éviter la dispersion et de choisir l'Histoire de l'art, le Cinéma, le Théâtre, ou l'U.V. de pratique collective chorale et instrumentale. (Elle ne peut être validée que la deuxième année, avec attestation de chant choral en première année.)

Programme des U.V. d'Histoire de la Musique (Université Lyon II)

Premier niveau : INTRODUCTION A LA MUSIQUE

Jalons chronologiques (tableaux synoptiques) — Ecoles musicales occidentales — Organologie médiévale et moderne (en rapport avec l'Histoire des arts).

Cette U.V. est valeur libre à option, offerte à tous les étudiants des D.E.U.G. des Universités de Lyon. Réciproquement, elle peut être remplacée par une U.V. d'Histoire de l'art.

EVOLUTION DE LA MUSIQUE (I)

Terminologie — Rôle des compositeurs dans la formation du langage musical — Etude des formes instrumentales.

Deuxième niveau : ANALYSE MUSICALE HISTORIQUE

Confrontation de partitions et comparaison des styles — Examen de documents iconographiques — Programme annuel d'histoire de la musique.

EVOLUTION DE LA MUSIQUE (II)

Etude des œuvres vocales et dramatiques — La notation musicale du Moyen-Age à nos jours — Approche de la musique contemporaine ; notions d'ethno-musicologie.

Enseignements dispensés par le Conservatoire régional de Musique de Lyon

Premier niveau : ELEMENTS DE LA MUSIQUE (solfège)

Entraînement progressif de la perception de la hauteur des sons, de leur durée, de leur intensité, de leur timbre — Education de la mémoire auditive — Lecture musicale chantée, rythmique et à changement de clés.

(*A suivre*)

LA PREPARATION A L'AGREGATION D'EDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL 1976

(par correspondance)

Comme l'an passé, « L'E.M. », par son intermédiaire, va s'efforcer d'être utile aux candidats éventuels en facilitant leur préparation par l'organisation d'un circuit entre eux et les professeurs voulant prendre cette responsabilité.

Pour cela, ces candidats voudront bien se conformer aux indications suivantes :

1° Demande d'inscription en 3 exemplaires à « L'E.M. ». Ne pas oublier de mentionner, sur chacune, nom, prénom, adresse complète en caractères parfaitement lisibles.

2° Joindre 4 enveloppes vierges, mais affranchies à 0,80 F. Les indications ci-dessus sont à porter au dos des enveloppes.

Ces documents seront remis aux différents professeurs, lesquels se chargeront d'entrer en communication avec les candidats.

Pierre MONTREUILLE — Solution au problème n° 11

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I	P	U	L	S	A	T	I	O	N	S
II	E	N	H	A	R	M	O	N	I	E
III	N	I	O	R	T	O	T	I	C	R
IV	D	S	N	P	H	R	A	S	E	R
V	E	S	E	E	U	T	E	R	P	E
VI	R	O	G	G	R	A	B	A	U	D
VII	E	N	G	E	L	L	Y	D	I	A
VIII	C	T	E	S	I	B	I	O	S	N
IX	K	E	R	O	M	A	N	C	E	S
X	I	R	E	L	A	N	D	O	S	E

HORIZONTALEMENT

III — **Nestiev I.** IX — **Krenek Ernst**

VERTICALEMENT

7 — . / . / **Elsa Barraine**

Les Tournois du Royaume de la Musique 1975-1976

Radio-France invite les jeunes musiciens à prendre part aux Tournois du « Royaume de la Musique », le grand Mouvement de Culture populaire pour la Jeunesse.

Le concours éliminatoire des candidats de Paris et de la région parisienne aura lieu salle « Adyar », 4, square Rapp, 75007 Paris (Métro : Ecole Militaire ou Alma-Marceau).

Pour les pianistes (à l'exclusion de tout autre instrument) : Samedi 6 décembre, de 8 h 30 à 12 h 30 : pour tous les jeunes pianistes jusqu'à 10 ans. — Dimanche 30 novembre, de 8 h à 13 h et de 14 h à 19 h 30 : réservé aux pianistes de 10 à 15 ans, demeurant à Paris et les départements 92, 93, 94. — Dimanche 7 décembre, de 8 h à 13 h et de 14 h à 19 h 30 ; pianistes de 10 à 15 ans, demeurant dans les autres département voisins : 77, 78, 91, 95, etc. — Lundi 8 décembre, de 13 h 30 à 18 h 30 : pour *tous* les pianistes n'étant pas libres aux dates ci-dessus.

Autres instruments : Samedi 29 novembre, de 13 h 30 à 17 h 30 : violon, altos, cellos, contre-basse, ensemble à cordes (pour la harpe, téléphonez au 222.19-56). — Samedi 6 décembre, de 14 h à 17 h 30 : vents, ensembles à vent, guitare.

Morceau de concours : au choix un morceau ou un fragment de morceau de musique classique ou moderne.

Afin d'encourager la pratique de l'alto et de la contrebasse, le « Royaume de la Musique » offrira, au premier des lauréats de ces disciplines qui obtiendra un prix ou un accessit dans le degré supérieur, UN PRIX EXCEPTIONNEL DE 300 FRANCS.

Date limite des inscriptions : 22 novembre 1975 (cachet de la poste). Elles doivent être adressées au : Secrétariat du « Royaume de la Musique », Service Inscription, 16, rue d'Assas, 75006 Paris.

Les Concerts de Midi

Reprise des concerts le 14 novembre 1975, à 12 h 30, à la Sorbonne, amphithéâtre Richelieu. 14 novembre : H. Dreyfus, claveciniste, F. Couperin, J.-S. Bach, D. Scarlatti. — 21 novembre : Trio Delta, O. Messiaen, Dvorak. — 28 novembre : Musique orientale. Renseignements : Mlle F. Franz, tél. 727.54-74, et permanence au siège social le vendredi, 11 h 30, 3, rue Michelet, tél. 326.94-14.

F.N.A.C.E.M. Vacances prochaines pour jeunes mélomanes

La Fédération nationale d'Associations culturelles d'Expansion musicale (F.N.A.C.E.M.) reconduira la plupart de ses séjours de « Vacances musicales » pour jeunes (de 5 à 18 ans) et pour adultes, au cours de l'année 1975-1976 (Noël, Pâques, Eté 1976).

Ces sessions se dérouleront en Suisse (Festival Yehudi Menuhin), Allemagne, Angleterre, U.R.S.S. (séjour exceptionnel de Noël 1975 à Moscou et Kiev, en Ukraine : cette rencontre culturelle est axée sur la musique et la découverte des activités artistiques, leur fonctionnement et leur impact dans la vie sociale), mais aussi en France, dans les régions suivantes (23 séjours et rencontres musicales) : Fontainebleau (Pâques 1976, pour le stage de l'Académie internationale de Flûte à Bec, créé par la F.N.A.C.E.M.), dans les Pyrénées, pour une session de ski-musique à Noël, ainsi qu'en Anjou, Corse, Port-Cros (Parc national), Provence, Côte varoise, Côte méditerranéenne, Massif central, etc. Pour toutes informations et obtention de la liste des séjours 1976, s'adresser à : F.N.A.C.E.M., Hôtel des Croisilles, 12, rue du Parc-Royal, 75003 Paris. Tél. : 277.54-00 - 277.55-00. Inscriptions : F.N.A.C.E.M., Secrétariat des « Vacances musicales », Boîte postale, n° 76, Volney, 49414 Saumur. Tél. : (41) 51.00.15.

Concert à Saint-Thomas d'Aquin

Mercredi 19 novembre, à 21 heures : l'Octuor de Paris avec Hans Helmut Hann, organiste à Nuremberg (Schubert, Brahms, Jolivet) (1, place Saint-Thomas-d'Aquin, 75007 Paris).

Festival Eugène Ysaye et Hommage aux Cloutiers de Soumagne

Organisés par les Cercles culturels de Wegimont et Soumagne, les 15 novembre, 20 décembre 1975, 17 janvier et 21 février 1976, à 20 heures, au château de Wegimont, et le 20 mars 1976, à 15 heures, en l'église Saint-Lambert de Soumagne. Pour tous renseignements, s'adresser à : Editions Ysaye, rue de l'Escrime, 39/6, B-1190, Bruxelles. En ces mêmes adresses, vous pouvez vous procurer trois productions discographiques : 1) L'Ecole belge du Violon, coffret de quatre disques EMI Belgium ; 2) Le Disque de l'année : les six Sonates d'Eugène Ysaye, Candide-Vox Un LP ; 3) Vieux temps, Lekeu-Ysaye, par A. Grumiaux, Philips.

Evolution musicale de la jeunesse « Les Musigrains »

Pour les jeunes à partir de 12 ans et sans limite d'âge, mercredi 19 novembre, à 14 h 30, au Théâtre des Champs-Elysées : *La Musique baroque*, œuvres de Vivaldi, J.-S. Bach, etc. Œuvre contemporaine : Pierrette Mari avec le Trio Gagnepain et le concours de l'Orchestre des Concerts Lamoureux, direction Robert Blot. Partie culturelle : Michel Capelier.

Pour les enfants de 7 à 12 ans, mercredi 26 novembre, 14 h 30-16 h et 17 h 30 : une belle histoire pour apprendre à écouter (explication de la mélodie, accompagnement, rythme, accent). Œuvres de Bizet, Beethoven, Tchaïkovsky, Prokofiev, Pierre Arbeau. Orchestre Concerts Lamoureux, direction R. Blot. Partie éducative : G. Arbeau-Bonnefoy.

Directeur-Gérant : André MUSSON — Dépôt légal 4e trimestre 1975 — C.L.J. PARIS-XIVe - TÉL. 783.78-55 - 734.33-10 - No 1 166

No de Commission Paritaire : 28 511 — Imprimé à Paris

